

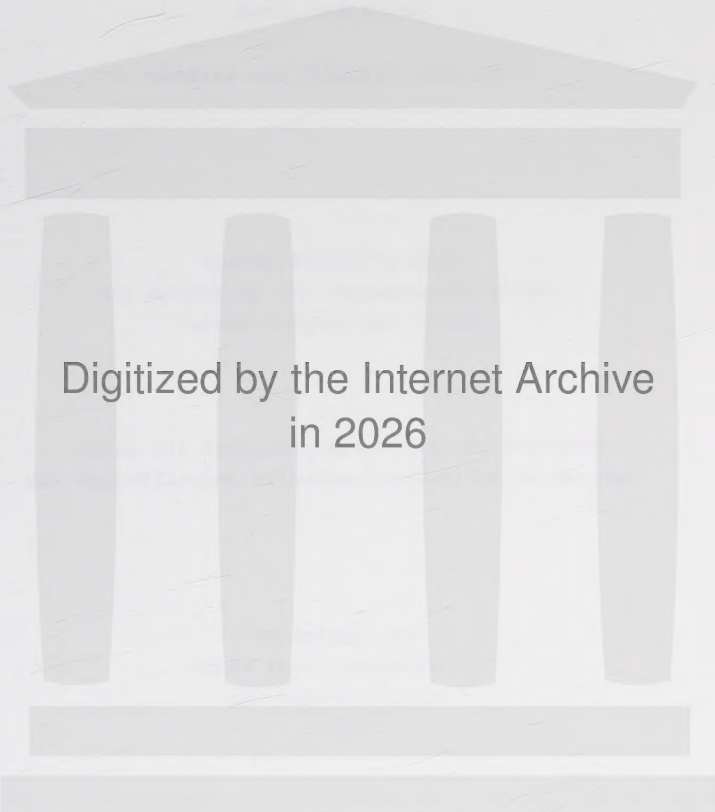
Recht und Drama

- Analyse und Strukturvergleich -

Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Rechte

durch die Rechtswissenschaftliche Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von
Petra Amely-Pauleikhoff
aus Haltern / Westf.
1988



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554807_0057

Recht und Drama

- Analyse und Strukturvergleich -

Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Rechte

durch die Rechtswissenschaftliche Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von
Petra Amely-Pauleikhoff
aus Haltern/Westf.
1988

Dekan:

Prof. Dr. V. Petev

1. Berichterstatter: Prof. Dr. H. Kollhosser
2. Berichterstatter: Prof. Dr. B. Großfeld

Tag der mündlichen Prüfung: 2.2.1988

M e i n e m V a t e r

in Dankbarkeit

gewidmet

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	1
A. Wesensmerkmale	6
I. Das Drama	6
1) Ursprung des Dramas	6
a) Entwicklung des Dramas von der Kult- zur Kunstform	7
b) Aufführung der Dramen	8
2) Rahmenbedingungen der griechischen Tragödie	9
3) Die Theorie des Dramas	10
a) Die Theorie des aristotelischen Theaters	10
aa) Die Theorie der aristotelischen Tragödie	10
(a) Die Einleitung (Exposition)	11
(b) Die Steigerung	11
(c) Der Höhepunkt	11
(d) Die Peripetie	11
(e) Die Katastrophe	12
bb) Die Theorie der Komödie	13
cc) Die Rezeption des aristotelischen Tragödiensatzes in Deutschland	15
(a) Die Rolle Lessings bei der Rezeption des aristotelischen Tragödiensatzes	15
(b) Das bürgerliche Trauerspiel	16
(c) Die deutsche Klassik	17
(aa) Schillers Rezeption der aristotelischen Theorie	17
(bb) Goethes Rezeption der aristotelischen Theorie	18

	Seite
b) Das Nicht-Aristotelische Theater	18
aa) Das Theater Brechts	19
bb) Die geistlichen und weltlichen Spiele des Mittelalters	20
cc) Das Drama Georg Büchners	21
dd) Das Theater Friedrich Dürrenmatts	21
ee) Das dokumentarische Theater	22
4) Die "Erziehungsfunktion" des Dramas	23
a) Die Wirkungsästhetik nach der aristo- telischen Theorie	24
aa) Furcht	25
bb) Mitleid	25
cc) Reinigung	26
b) Die Wirkungsästhetik nach Lessings dramentheoretischem Konzept	27
c) Die Wirkungsästhetik nach Schillers dramentheoretischem Konzept	27
aa) Der Begriff des "Pathos"	28
bb) Der Begriff des "Erhabenen"	28
d) Die Erziehung des Zuschauers bei Brecht	30
e) Die Wirkungsästhetik des dokumenta- rischen Theaters	31
f) Die Wirkungsästhetik Dürrenmatts	31
g) Zusammenfassung	32
II. Das Recht	32
1) Der Begriff des Rechts	32
2) Das Wesen des Rechts	36
a) Der Entscheidungsmaßstab des Rechts	36
b) Erscheinungsformen des Rechts	40
3) Die Erziehungsfunktion des Rechts	42
a) Das Sein	43
b) Das Sollen	44
c) Zusammenfassung und Vergleich	47

	Seite
B. Die Konfliktlösung	48
I. Entscheidungsträger	48
1. im Drama	48
a) "deus ex machina"	49
aa) im antiken Theater	49
(a) Trennung zwischen göttlichem und menschlichem Bereich	49
(b) Der Einsatz des "deus ex machina" als szenisches Moment bei Euripides	51
(c) Die Bedeutung des "deus ex machina" bei Sophokles	53
bb) im modernen Theater	54
b) Die dramatis personae	56
aa) Das Drama des Sturm und Drangs	56
(a) Karl Moor in Schillers "Räubern"	58
(b) Götz in Goethes "Götz von Berlichingen"	58
(c) Faust in Goethes "Faust"	59
bb) Das bürgerliche Trauerspiel	61
cc) Das Drama Kleists	63
c) Der Dramatiker	64
d) Niemand: der Konflikt bleibt ungelöst	67
aa) Peter Weiss, "Die Ermittlung"	67
bb) Heiner Kipphardt, "In der Sache J. Robert Oppenheimer"	68
cc) Peter Handkes Sprechstücke	70
e) Zusammenfassung und Vergleich	70
2) Im Recht	72
a) Geschichtlicher Überblick über die Rolle des Richters	72
b) Das Berufsbild des heutigen Richters	75
c) Zusammenfassung und Vergleich	79

	Seite
II. Entscheidungskriterien	81
1) im Drama	81
a) Entscheidung durch den "deus ex machina"	81
aa) Entscheidung durch den anwesenden "deus ex machina"	81
bb) Entscheidung durch den abwesenden "deus ex machina"	82
(a) König Ödipus	83
(b) Antigone	84
b) Entscheidung durch die dramatis personae	85
aa) Drama des Sturm und Drangs	86
bb) im bürgerlichen Trauerspiel	88
cc) im Drama Kleists	89
c) Entscheidung durch den Autor	91
d) Entscheidung durch den Zuschauer	93
e) Zusammenfassung	93
2) im Recht	94
3) Zusammenfassung und Vergleich	98
 C. Einzelne Strukturmerkmale	 101
I. Die Sprache	101
1) im Drama	101
2) im Recht	105
 II. Die Öffentlichkeit	 108
1) im Drama	108
2) im Recht	110
 III. Analytische Darstellungsform	 113
1) im Drama	113
2) im Recht	116

	Seite
D. Prozesse	118
I. Fiktive Verfahren	119
1) Sophokles "König Ödipus"	119
2) Schiller: "Die Braut von Messina"	121
3) Die analytischen Dramen Kleists	124
a) Der zerbrochene Krug	124
b) Das Käthchen von Heilbronn	126
c) Familie Schroffenstein	128
4) Lessing: "Nathan der Weise"	130
5) Das analytische Drama bei Dürrenmatt	131
6) Zusammenfassung	133
II. Authentische Verfahren	133
1) Brecht: "Das Leben des Galileo Galilei"	133
2) Kipphardt: "In der Sache J. Robert Oppenheimer"	138
3) Weiss: "Die Ermittlung"	141
4) Zusammenfassung	143
Ergebnis	144



Abkürzungsverzeichnis

Abh.	Abhandlung
BBC	British Broadcasting Corporation
Bde.	Bände
DU	Der Deutschunterricht
DVJS	Deutsche Viertel Jahres Schrift
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
komm.	kommentiert
v.	vom
V	Vers
V-Effekt	Verfremdungs-Effekt
zit.	zitiert

Wegen aller übrigen Abkürzungen wird verwiesen auf:
Kirchner, Hildebert, Abkürzungsverzeichnis der Rechts-
sprache, 3. Aufl., Berlin/New York 1983.

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Franz: Das Verhältnis von Sein und Sollen als ein Grundproblem des Rechts, Winterthur 1955
- Angermeyer, Hans-Christoph: Der Zuschauer im Drama: Beitrag zur Poetik des modernen Dramas unter besonderer Berücksichtigung von Brecht, Dürrenmatt, Handke, Frankfurt 1971.
- v. Aquin, Thomas: Summa theologica, Recht und Gerechtigkeit, Heidelberg/München 1953.
- Arens, Peter: Zivilprozeßrecht, 3. Aufl., München 1984.
- Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, Grunach, Ernst (Hrsg.), 5. Aufl., Darmstadt 1982 (zit.: Aristoteles, Werke).
- Barfuß, Walter: Sprache und Recht, in: DRiZ 1987, 49-54.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt 1978.
- Bergbohm, Karl: Jurisprudenz und Rechtsphilosophie, Bd. 1, 1. Abh.: Das Naturrecht der Gegenwart, Leipzig 1892 (Neudruck 1973).
- Berghahn, Klaus: Zum Drama Schillers, in: Hinck, Walter (Hrsg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 153-173.
- Berthold, Margot: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968.
- Beyerle, Franz: Der "Arme Heinrich" Hartmanns von Aue als Zeugnis mittelalterlichen Ständerechts, in: Festgabe für Hans Fehr, Karlsruhe 1948, S. 28-46.
- Binder, Wolfgang: Kabale und Liebe, in: v. Wiese, Benno (Hrsg.), Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1975, S. 250-270.
- Birkner, Fritz: Klassenziel erreicht - aber ..., in: DRiZ 1987, 285.
- Blaese, Hermann: Schillers Staats- und Rechtsdenken, in: Festgabe für Hans Fehr, Karlsruhe 1948, S. 48-75.

- Blumer, Arnold: Das dokumentarische Theater der 60iger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, Meisenheim 1977.
- Bockelmann, Paul: Das Problem der Kriminalstrafe in der deutschen Dichtung, Karlsruhe 1967.
- Böll, Heinrich: Sacharovs Aktentasche oder die Ästhetik der Zärtlichkeit - Plädoyer für die Vorverlegung der Vernunft in die Politik, DIE ZEIT v. 14.8.1981, 31.
- Bohnert, Joachim: Positivität des Rechts und Konflikt bei Kleist, in: Kreutzer, Hans-Joachim (Hrsg.), Kleist-Jahrbuch 1985, Berlin 1985, S. 39-55.
- Borchmeyer, Dieter: Tragödie und Öffentlichkeit, München 1973.
- Bork, Reinhard: Das Verfahren vor den Ethik-Kommissionen der medizinischen Fachbereiche, Berlin 1984.
- Braak, Ivo: Poetik in Stichworten, 6. Aufl., Kiel 1980.
- Brecht, Berthold: Gesammelte Werke, 20 Bde., Suhrkamp-Verlag/Elisabeth Hauptmann (Hrsg.), Frankfurt 1967 (zit.: Brecht, Werke).
- Brockmeyer, Detlef: Corneille, Lessing und das Problem der Auslegung der aristotelischen Poetik, in: DVJS 51 (1977), 422-435.
- Brüggemann, Fritz: Die Entwicklung der Psychologie im bürgerlichen Drama Lessings und seiner Zeit, in: Euphorion 1925, 376-388.
- Buddecke, Werner/Helmut Fuhrmann: Das deutschsprachige Drama seit 1945: Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR, München 1981.
- Büchner, Georg/Ludwig Weidig: Der hessische Landbote, Texte, Briefe, Prozeßakten. Komm. v. Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt 1974.
- Büdel, Oscar: Zeitgenössisches Theater und ästhetische Distanz, in: Grimm, Reinhold (Hrsg.), Episches Theater, Köln/Berlin, S. 413-440.
- Burckhardt, Klaus: Recht und Sprache, in: DRiZ 1984, 495-496.

- Buttler, Ernst: Essays um Goethe, 7. Aufl., Frankfurt 1970.
- Coing, Helmut: Grundzüge der Rechtsphilosophie, 4. Aufl., Berlin/New York 1985 (zit.: Coing, Rechtsphilosophie).
- Die dritte Gewalt, Richtertum und Bürgerfreiheit, in: DRiZ 1958, 280-282 (zit.: Coing, DRiZ 1958).
- Crumbach, Franz Hubert: Die Struktur des epischen Theaters, Dramaturgie der Kontraste, 2. Aufl., Braunschweig 1970.
- Darmstaedter, Friedrich: Der Begriff "Recht" in Art. 20 Abs. 3 des Grundgesetzes, in: NJW 1957, 769-772.
- Dichler, Gerald: Prozesse, die Geschichte machten, München 1964.
- Dirlmeier, Franz: Katharsis, in: Hermes 1940, 81-92.
- Dürrenmatt, Friedrich: Komödien, Bd. 1-3, 7. Aufl., Zürich 1964-1970 (zit.: Dürrenmatt, Komödien).
- Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht, Zürich 1983 (zit.: Dürrenmatt, Monstervortrag).
- Theater-Schriften und Reden, Brock-Sulzer, Elisabeth (Hrsg.), Zürich 1966-1972 (zit.: Dürrenmatt, Theater).
- Durzak, Manfred: Dürrenmatt, Frisch, Weiß - Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie, Stuttgart 1972.
- Emmel, Hildegard: Das Gericht in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bern/München 1963.
- Engisch, Karl: Logische Studien zur Gesetzesanwendung, 3. Aufl., Heidelberg 1963.
- Enzensberger, Hans-Magnus: Unentwegter Versuch einem New Yorker Publikum die Geheimnisse der deutschen Demokratie zu erklären, in: Kursbuch 1979, 1-12.
- Esser, Josef: Vorverständnis und Methodenwahl in der Rechtsprechung, Frankfurt 1970/1972 (zit.: Esser, Vorverständnis).

- Grundsatz und Norm in der richterlichen Fortbildung des Privatrechts, 3. Aufl., Tübingen 1974 (zit.: Esser, Grundsatz und Norm).
- Euripides: Sämtliche Tragödien und Fragmente, Bd. 1-6, Seeck, Gustav Adolf (Hrsg.), Tübingen 1972 (zit.: Euripides, Tragödien).
- Evers, Hans-Ulrich: Zum unkritischen Naturrechtsbewußtsein in der Rechtsprechung der Gegenwart, in: JZ 1961, 241-248.
- Fehr, Hans: Die Dichtung des Mittelalters als Quelle des Rechts, in: Festschrift für Karl Haff, Innsbruck 1950, S. 62-66 (zit.: Fehr, Dichtung).
- Die Tragik im Recht, Zürich 1945 (zit.: Fehr, Tragik).
- Das Recht in der Dichtung, Bern 1931 (zit.: Fehr, Recht).
- v. Feuerbach, Paul Johann Anselm: Kritik des natürlichen Rechts als Propädeutik zu einer Wissenschaft der natürlichen Rechte, Altona 1796 (Neudruck Hildesheim 1963) (zit.: v. Feuerbach, Kritik des natürlichen Rechts).
- Die hohe Würde des Richteramtes, 2. Aufl., Frankfurt 1948 (zit.: v. Feuerbach, Die hohe Würde).
- Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas, 13. Aufl., Leipzig 1922.
- Fried, Erich: So kam ich unter die Deutschen, Gedichte, 2 Aufl., Köln 1977.
- Fromme, Friedrich Karl: Wie Richter Autorität verspielen, in: FAZ v. 27.6.1986, 2.
- Fuhrmann, Manfred: Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland, in: Hinck, Walter (Hrsg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 93-105.
- Geiger, Heinz: Widerstand und Mitschuld, Düsseldorf 1973.
- Gisselbrecht, Edmund: Zuschauer im Drama, München 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke in 14 Bden., Hamburger Ausgabe, Trunz, Erich (Hrsg.), 7.-11. Aufl., München 1981 (zit.: Goethe, Werke).

- Der junge Goethe: April 1770 - September 1772, Bd. 2, Fischer-Lamberg, Hanna (Hrsg.), Berlin 1963-1974 (zit.: Goethe, Der junge Goethe).
- Schiller, Friedrich von: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 1: Briefe der Jahre 1794-1797, Bd. 2: Briefe der Jahre 1798-1805, Seidel, Siegfried (Hrsg.), München 1984 (zit.: Goethe, Briefwechsel).
- Grawert, Rolf: Verfassungsmäßigkeit der Rechtsprechung, in: JUS 1986, 753-758.
- Gregor, Joseph: Weltgeschichte des Theaters, Bd. 1, Von den Ursprüngen bis zum Ausgang des Barocktheaters, München 1944.
- Grimm, Jakob: Von der Poesie im Recht, in: Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft 1816, 25-99.
- Gröschner, Rolf: Dialogik und Jurisprudenz, Die Philosophie des Dialogs als Rechtsphilosophie der Rechtspraxis, Tübingen 1982.
- Grosse, Siegfried: Ursprung und Entwicklung der Österreichischen Spiele des Mittelalters, in: DU 1965, 80-94.
- Großfeld, Bernhard: Sprache, Recht, Demokratie, in: NJW 1985, 1577-1586.
- Sprache und Recht, in: JZ 1984, 1-6.
- Guthke, Karl S.: Das bürgerliche Trauerspiel, 4. Aufl., Stuttgart 1984 (zit.: Guthke, Trauerspiel).
- Das bürgerliche Drama des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, in: Hinck, Walter (Hrsg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 76-92 (zit.: Guthke, Das bürgerliche Drama).
- Häberle, Peter: Das Grundgesetz der Literaten. Der Verfassungsstaat im (Zerr?) Spiegel der schönen Literatur, Baden-Baden 1983.
- Haller, Horst: Friedrich Dürrenmatts tragische Komödie "Der Besuch der alten Dame", in: Müller-Michaelis, Harro (Hrsg.), Deutsche Dramen, Bd. 2, Frankfurt 1985, S. 137-159.

- Hamburger, Käte: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren - antik und modern. 5. Aufl., Stuttgart 1974 (zit.: Hamburger, Dramenfiguren).
- Die Logik der Dichtung, 3. Aufl., Stuttgart 1977 (zit.: Hamburger, Logik).
- Handke, Peter: Stücke, 2 Bde., 5. Aufl., Frankfurt 1979.
- Hartmann, Karl-Heinz: Peter Weiß: Die Ermittlung, in: Müller-Michaelis, Harro (Hrsg.), Deutsche Dramen, Bd. 2, Frankfurt 1985, S. 163-184 (zit.: Hartmann, K.-H.).
- Hartmann, Nicolai: Zur Grundlegung der Ontologie, 4. Aufl., Berlin 1965 (zit.: Hartmann, N.).
- Hauptmann, Gerhard: Die Kunst des Dramas, Berlin 1963.
- Hebbel, Friedrich: Sämtliche Werke, 5 Bde., Fricke, Gerhard (Hrsg.), München 1966 (zit.: Hebbel, Werke).
- Hecht, Werner: Brechts Weg zum epischen Theater, Berlin 1962.
- Heck, Philipp: Interessenjurisprudenz und Gesetzestreue, in: DJZ 1905, 1140-1142.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Philosophie des Rechts, Nachdruck Frankfurt 1983.
- Heinze, Meinhard: Der Jurist Goethe oder "Ein höflich Recht will gar nichts heißen", in: NJW 1982, 622-626.
- Henkel, Heinrich: Einführung in die Rechtsphilosophie, 2. Aufl., München 1977.
- Hensel, Georg: Spielplan - Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart, 2. Aufl., Frankfurt/Berlin 1986 (zit.: Hensel, S.).
- Schluß mit dem Theater?, in: FAZ v. 11.4.1987, 25 (zit.: Hensel, FAZ).
- Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke, 5 Bde., Suphan, B. (Hrsg.), Hildesheim/New York 1978.
- Herrenritt: Die Idee des Rechts im modernen Drama, in: JZ 1927, 1450-1455.

- Herter, Hans: Kleine Schriften, München 1975.
- Herz, Bert: Die Seele des Richters, in: DRIZ 1931, 201-202.
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne, Düsseldorf 1961.
- Hesse, Konrad: Grundzüge des Verfassungsrechts der Bundesrepublik Deutschland, 15. Aufl., Heidelberg 1985.
- Hiebel, Hans Helmut: Das Zeichen des Gesetzes - Recht und Macht bei Franz Kafka, München 1983.
- Hinck, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht, 6. Aufl., Göttingen 1977 (zit.: Hinck, Dramaturgie).
- Das moderne Drama in Deutschland vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater, Göttingen 1973 (zit.: Hinck, Das moderne Drama).
- Hintze, Joachim: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama, Marburg 1969.
- Hochhuth, Rolf: Juristen, Hamburg 1979.
- Holdheim, Wolfgang: Der Justizirrtum als literarische Problematik. Vergleichende Analyse eines erzählerischen Themas, Berlin 1969.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, 4. Aufl., Tübingen 1972.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. 1, Frankfurt 1982.
- Jellinek, Georg: Die Idee des Rechts im Drama in ihrer historischen Entwicklung, in: Ausgewählte Schriften und Reden, Berlin 1911, S. 209-238.
- Kahl-Pantis, Brigitte: Bauformen des bürgerlichen Trauerspiels, Frankfurt/Bern 1977.
- Kant, Immanuel: Werke, Akademie-Textausgabe, 9 Bde., Berlin 1968.

Kaser, Max: Römische Rechtsgeschichte, 2. Aufl., Göttingen 1982.

Kaufmann, Arthur: Richterpersönlichkeit und richterliche Unabhängigkeit, in: Festschrift für Karl Peters, Tübingen 1974, S. 295-309 (zit.: Kaufmann, Richterpersönlichkeit).

- Recht und Gnade in der Literatur, in: NJW 1984, 1062-1069 (zit.: Kaufmann, NJW 1984).
- Rechtsphilosophie im Wandel, 2. Aufl., Köln 1984 (zit.: Kaufmann, Rechtsphilosophie).
- Gesetz und Recht, in: Festschrift für Erik Wolf, Frankfurt 1962, S. 357-397 (zit.: Kaufmann, Gesetz).
- Theorie der Gerechtigkeit, Frankfurt 1984 (zit.: Kaufmann, Gerechtigkeit).
- Beziehungen zwischen Recht und Novellistik, in: NJW 1982, 606-610 (zit.: Kaufmann, NJW 1982).

Keller, Werner: Das Drama Goethes, in: Hinck, Walter (Hrsg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 135-148.

Kelsen, Hans: Reine Rechtslehre, 2. Aufl., Wien 1960.

Kesting, Marianne: Das epische Theater, 7. Aufl., Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1978.

Kilian, Michael: Literatur und Jurisprudenz - Anmerkungen zum Berufsbild der Juristen, in: DRiZ 1985, 18-21.

Kipphardt, Heinar: In der Sache J. Robert Oppenheimer, Frankfurt 1982.

- Wahrheit wichtiger als Wirkung. Kipphardt antwortet auf Oppenheimers Vorwürfe, in: Die Welt v. 11.11.1964, 21 (zit.: Kipphardt, DIE WELT).

Klein, Franz: Reden, Vorträge, Aufsätze, Briefe, Wien 1927.

v. Kleist, Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bde., Sombdner, Helmut (Hrsg.), 7. Aufl., München 1984 (zit.: Kleist, Werke).

- Klotz, Volker: Aug um Zunge - Zunge um Aug, in: Kreuzer, Hans Joachim (Hrsg.), Kleist-Jahrbuch 1985, Berlin 1985, S. 128-142 (zit.: Klotz, Aug um Zunge).
- Geschlossene und offene Form im Drama, 10. Aufl., München 1980 (zit.: Klotz, Geschlossene und offene Form).
- Kommerell, Max: Lessing und Aristoteles, Untersuchung über die Theorie der Tragödie, 5. Aufl., Frankfurt 1984 (zit.: Kommerell, Lessing).
- Die Sprache und das Unaussprechliche, in: Geist und Buchstabe der Dichtung, Goethe-Schiller-Kleist-Hölderlin, 5. Aufl., Frankfurt 1962, S. 243-317 (zit.: Kommerell, Sprache).
- Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit - Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, 9. Aufl., Darmstadt 1974.
- Kräupl, Günther: Verbrechen, Justiz und Strafe bei Schiller, in: Neue Justiz 1986, 409-410.
- Kramer, Helmut: Spiegel oder Zerrspiegel? Recht, Justiz und Juristen in der Darstellung neuer Dichtung und Graphik, in: RuP 1977, 82-88.
- Krauss, Ernst-Martin: Der künstlerische Jurist, in: Kunst und Recht, Heidelberg 1985, S. 119-125.
- Kreller, Hans: Römisches Recht, Wien 1950.
- Kunkel, Wolfgang: Römische Rechtsgeschichte, 9. Aufl., Wien 1980.
- Kusserow, Raimund: Richter in Deutschland - Der längst fällige Report über die Halbgötter in Schwarz, Hamburg 1982.
- Larenz, Karl: Richtiges Recht, Grundzüge einer Rechts-ethik, München 1979 (zit.: Larenz, Richtiges Recht).
- Reich und Recht in der deutschen Philosophie, München 1943 (zit.: Larenz, Reich und Recht).
- Methodenlehre der Rechtswissenschaft, 5. Aufl., Berlin/Heidelberg/New York/Tokyo 1983 (zit.: Larenz, Methodenlehre).

- Lesky, Albin: Die tragische Dichtung der Hellenen, 3. Aufl., Göttingen 1972 (zit.: Lesky, Die tragische Dichtung).
- Geschichte der griechischen Literatur, 3. Aufl., Bern/München 1971 (zit.: Lesky, Geschichte).
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke, 8 Bde., Göpfert, Hans (Hrsg.), München 1970/71.
- Liebs, Detlef: Rhythmische Rechtssätze, in: JZ 1981, 160-165.
- Lucas, Lore: Dialogstrukturen und ihre szenischen Elemente im deutschsprachigem Drama des 20. Jahrhunderts, Bonn 1969.
- Lüderssen, Klaus: Recht als Verständigung unter Gleichen in Kleists 'Prinz von Homburg' - Ein Aristokratisches oder ein Demokratisches Prinzip?, in: Kreutzer, Hans-Joachim (Hrsg.), Kleist-Jahrbuch 1985, Berlin 1985, S. 56-83 (zit.: Lüderssen, Recht).
- "Ich will lieber einer Ungerechtigkeit begegnen, als Unordnung ertragen." Notizen über Goethes Verhältnis zum Recht, in: Gedächtnisschrift für Peter Noll, Zürich 1984, S. 75-89 (zit.: Lüderssen, Notizen).
- Luhmann, Niklas: Rechtssoziologie, 2. Aufl., Opladen 1983 (zit.: Luhmann, Rechtssoziologie).
- Legitimation durch Verfahren, 3. Aufl., Darmstadt/Neuwied 1978 (zit.: Luhmann, Legitimation).
- Mann, Otto: Die Poetik der Tragödie, Bern 1958 (zit.: Mann, Poetik).
- Geschichte des deutschen Dramas, 3. Aufl., Stuttgart 1969 (zit.: Mann, Geschichte).
- Marcic, René: Vom Gesetzesstaat zum Richterstaat - Recht als Maß der Macht, Wien 1957 (zit.: Marcic, Gesetzesstaat).
- Rechtsphilosophie, Freiburg 1969 (zit.: Marcic, Rechtsphilosophie).
- Marcuse, Ludwig: Die Welt der Tragödie, Berlin 1923 (Nachdruck München 1977).

- Martini, Fritz: Lustspiele - und das Lustspiel, Stuttgart 1974 (zit.: Martini, Lustspiel).
- Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang, in: Grimm, Reinhold (Hrsg.), Deutsche Dramentheorien, Bd. 1, 3. Aufl., Wiesbaden 1980, S. 123-156 (zit.: Martini, Poetik).
- Matz, Jochen: Jahrbuch des öffentlichen Rechts der Gegenwart, Bd. 1, Tübingen 1951.
- Maunz, Theodor/Günter Dürig/Roman Herzog/Rupert Scholz: Grundgesetz, Bd. IV Art. 91a-146 (Lieferung 1-26), München 1987.
- Menger, Christian-Friedrich: Deutsche Verfassungsgeschichte der Neuzeit, 5. Aufl., Heidelberg/Karlsruhe 1986.
- Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama, Bd. 2, München 1975.
- Meyer, Ernst: Grundzüge einer systemorientierten Wertungsjurisprudenz, Tübingen 1984.
- Meyer-Krentler, Eckhardt: Willkommen und Abschied - Herzschlag und Peitschenhieb, München 1987.
- Miller, Nikolaus: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur, München 1982.
- Mitteis, Heinrich: Die Rechtsidee in der Geschichte, Weimar 1957.
- Monk, Egon: Bertold Brechts erste Probe in Berlin, in: Die Zeit v. 10.2.1978, 17.
- Müller, Georg: Das Recht in Goethes Faust, Berlin 1912.
- Recht und Staat in unserer Dichtung, Hannover 1924.
- Müller, Gerhard: Sophokles, Antigone, Heidelberg 1967 (zit.: Müller, Gerhard).
- Müller, Johann K.-H.: Die Rechts- und Staatsauffassung Heinrich von Kleists, Köln 1961.
- Müller-Dietz, Heinz: Literatur und Kriminalität, in: JZ 1984, 699-708 (zit.: Müller-Dietz, JZ).
- Alles was Recht ist, Heidelberg 1983.

- Müller-Michaelis, Harro: Insubordination als Autonomie: Heinrich von Kleists "Prinz Friedrich von Homburg", in: Deutsche Dramen, Bd. 1, Frankfurt 1985, S. 129-144.
- Müller-Seidel, Walter: Todesarten und Todesstrafen, in: Kreutzer, Hans-Joachim (Hrsg.), Kleist-Jahrbuch 1985, Berlin 1985, S. 7-38.
- v. Münch, Ingo/Wolfgang Meyer: Grundgesetz-Kommentar, Bd. 3 Art. 70-146, 2. Aufl., München 1983.
- Nagel, Bert: Staufische Klassik. Deutsche Dichtung um 1200, Heidelberg 1977.
- de Niem: Veränderte Zeiten, in: DRiZ 1926, 150-152.
- Nivelle, Armand: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik, 2. Aufl., Berlin 1971.
- Noll, Peter: Gründe für die soziale Unwirksamkeit von Gesetzen, in: Jahrbuch für Rechtssoziologie und Rechtstheorie, 1984, 259-269.
- Obermayer, Klaus: Über das Rechtsgefühl, in: JZ 1986, 1-5
- Otte, Gerhard: Dialektik und Jurisprudenz, Frankfurt 1971.
- Otto, Walter: Die Götter Griechenlands, 8. Aufl., Frankfurt 1987.
- Paulsen, Gerhard: Die deutsche Komödie im 20. Jahrhundert, München 1976.
- Pawlowski, Hans-Martin: Die Funktion des Wertbegriffs in der Rechtswissenschaft, in: JuS 1976, 351-356
- Peters, Karl: Strafprozeß, 4. Aufl., Heidelberg 1985.
- Peschka, Vilmos: Das Recht und die Ästhetik, in: Festschrift für Alois Troller, Frankfurt 1987, S. 343-350.
- Pfister, Manfred: Das Drama, 4. Aufl., München 1984.
- Piegler, Jochen: Der Richter im Rechtsstaat, in: Österreichische Juristenzeitung, 1965, 505-508.

- Platon: Werke, 8 Bde., Eigler, Gunther (Hrsg.), Darmstadt 1970-1983.
- Platz-Waury, Elke: Drama und Theater, 2. Aufl., Tübingen 1980.
- Prader, Florian: Schiller und Sophokles, Zürich 1954.
- Prang, Helmut: Geschichte des Lustspiels - Von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 1968 (zit.: Prang, Geschichte).
- Formgeschichte der Dichtkunst, 2. Aufl., Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1971 (zit.: Prang, Formgeschichte).
- Pütz, Peter: Die Zeit im Drama, Göttingen 1970.
- Radbruch, Gustav: Gesetzliches Unrecht und übergesetzliches Recht, in: SJZ 1946, 105-108 (zit.: Radbruch, SJZ).
- Paul Johann Anselm Feuerbach. Ein Juristenleben, 2. Aufl., Göttingen 1957 (zit.: Radbruch, Feuerbach).
 - Rechtsphilosophie, 8. Aufl., Stuttgart 1973 (zit.: Radbruch, Rechtsphilosophie).
 - Vorschule der Rechtsphilosophie, 2. Aufl., Göttingen 1959 (zit.: Radbruch, Vorschule).
- Reichert, Klaus: Rezeptionsgeschichtliche Deutung, in: Funkkolleg Literatur, Bd. 5, Tübingen 1976, S. 91-95.
- Reinhardt, Karl: Sophokles, 4. Aufl., Frankfurt 1976.
- Rinser, Luise: Kriegsspielzeug, (Tagebuch 1972-1978) Frankfurt 1978.
- Ritter, Joachim: Zur Grundlegung der praktischen Philosophie bei Aristoteles, in: Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie 1960, 179-199.
- Rösler, Wolfgang: Zweimal Antigone: Griechische Tragödie und episches Theater, in: DU 1979, 42-58.
- Rohrmoser, Günter: Lessing, Nathan der Weise, in: v. Wiese, Benno (Hrsg.), Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1975, S. 112-121.

- Rosendorfer, Herbert: Leben und Wirken von drei Dichter-Juristen, in: NJW 1983, 1158-1164.
- Roxin, Claus: Strafverfahrensrecht, 20. Aufl., München 1987.
- Rudolph, Hans: Öffentliche Äußerungen von Richtern und Staatsanwälten, in: DRiZ 1987, 291.
- Rüßmann, Helmut: Die Begründung von Werturteilen, in: JuS 1975, 352-358.
- Schadewaldt, Wolfgang: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes, in: Hermes 1955, 129-171 (zit.: Schadewaldt, Hermes).
- Der "Zerbrochene Krug" von Heinrich von Kleist und Sophokles "König Ödipus", in: Müller-Seidel, Walter (Hrsg.), Heinrich von Kleist, Aufsätze und Essays, 3. Aufl., Darmstadt 1980, S. 317-325 (zit.: Schadewaldt, S.).
- Scherer, Hans Joachim: Gerichtsöffentlichkeit als Medien-Öffentlichkeit, Königstein 1979.
- Scheuerle, Wilhelm: 14 Tugenden für vorsitzende Richter, Berlin 1983.
- v. Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke, Fricke, Gerd/Hans Göpfert (Hrsg.), Berlin 1984.
- Goethe, Johann Wolfgang: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 1: Briefe der Jahre 1794-1797, Bd. 2: Briefe der Jahre 1798-1805, Seidel, Siegfried (Hrsg.), München 1984 (zit.: Schiller, Briefwechsel).
- v. Schirnding, Albert: Recht und Richter im Spiegel der Literatur, in: Kastner, Klaus: Literatur und Recht, in: DRiZ 1982, 149-150.
- Schlink, Bernhard: Gotthold Ephraim Lessing - Bürgerliches Denken über Recht, Staat und Politik am Vorabend der bürgerlichen Gesellschaft, in: NJW 1983, 1137-1144.
- Schmidt, Erich: Einleitung zum Amphitryon, in: Heinrich von Kleist, Werke, 5 Bde., Leipzig/Wien 1904.
- Schmidt-Jortzig, Edzard: Richteramt und politische Betätigung, in: NJW 1984, 2057-2063.

- Schneider, Hans-Peter: Die Gesetzmäßigkeit der Rechtsprechung, in: DÖV 1975, 443-452 (zit: Schneider, DÖV).
- Schneider, Peter: Die Fragwürdigkeit des Rechts im Werk von Friedrich Dürrenmatt, Karlsruhe 1967.
- Schnur, Roman: Moderner Staat, moderne Dichtung und die Juristen, in: Schnur, Roman (Hrsg.): Die Rolle der Juristen bei der Entstehung des modernen Staates, Berlin 1986, S. 851-878.
- Schrumpf, Hans Joachim: Kleist. Der Zerbrochene Krug, in: v. Wiese, Benno (Hrsg.), Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1975, S. 339-362.
- Schwert, Hans: Schillers Räuber, in: Schillemeit, Jost (Hrsg.), Interpretation, Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht, Frankfurt 1965, S. 147-170.
- Selver, Hans: Die Auffassung des Bürgers im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1931.
- Sengle, Friedrich: Die Braut von Messina, in: Berghahn, Klaus/Reinhold Grimm (Hrsg.), Schiller - Zur Theorie und Praxis der Dramen, Darmstadt 1972, S. 249-273.
- Singer, Herbert: Kleists Verhöre, in: Studi in onore di Lorenzo Bianchi, Bologna 1960, S. 425-442.
- Söllner, Alfred: Einführung in die römische Rechtsgeschichte, 3. Aufl., München 1985.
- Sophokles: Tragödien, 2 Bde., Buschor, Ernst (Hrsg.), Zürich/München 1979.
- Spira, Andreas: Untersuchungen zum "Deus ex machina" bei Sophokles und Euripides, Frankfurt 1960.
- Stahl, Ernst L.: Emilia Galotti, in: v. Wiese, Benno (Hrsg.), Das Deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1975, S. 102-113.
- Steinhauer, Harry: Die Schuld der Emilia Galotti, in: Schillemeit, Jost (Hrsg.), Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht, Frankfurt 1965, S. 49-60.
- Stettner, Rupert: Gedanken zu Recht und Gnade in Shakespeares Komödien "Maß für Maß" und "Der Kaufmann von Venedig", in: DRiZ 1985, 457-467.

- Sträßner, Matthias: Analytisches Drama, München 1980.
- Szczesny, Gerhard: Bertolt Brechts "Leben des Galilei".
Dichtung und Wirklichkeit, Bonn 1986.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas 1880-1950,
16. Aufl., Frankfurt 1983.
- Taeni, Rainer: Drama nach Brecht, Basel 1968.
- Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke, 10 Bde., Gerold, Ma-
ry/Fritz Raddatz (Hrsg.), München 1985 (zit.:
Tucholsky, Werke).
- Viehweg, Theodor: Topik und Jurisprudenz, 5. Aufl., Mün-
chen 1974.
- Villey, Michael: Die Dialektik als Kunst des Dialogs und
ihre Beziehungen zum Recht, in: Rechtstheorie
1985, 337-348.
- Wagner, Heinz: Interpretation in Literatur- und Rechts-
wissenschaft, in: AcP 165 (1965), 520-548.
- Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater, in:
Theater heute 1968, 33-34 (zit.: Weiss, Noti-
zen).
- Die Ermittlung, Frankfurt 1965 (zit.: Weiss, Ermitt-
lung).
- Wenger, Leopold: Antikes Richterkönigtum, in: Fest-
schrift zur Jahrhundertfeier des Allgemeinen
Bürgerlichen Gesetzbuches, Wien 1911,
S. 479-497.
- Wieacker, Franz: Gesetz und Richterkunst, Karlsruhe 1958
(zit.: Wieacker, Gesetz).
- Privatrechtsgeschichte der Neuzeit, 2. Aufl., Göttingen 1967 (zit.: Wieacker, Privatrechtsgeschichte).
- v. Wiese, Benno: Die deutsche Tragödie von Lessing bis
Hebbel, München 1983 (zit.: v. Wiese, S.).
- Perspektiven II, Literarische Porträts, Berlin 1979
(zit.: v. Wiese, Perspektiven).
- v. Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich: Griechische Tragö-
dien, Bd. 4 (Euripides) Berlin 1923.

- Wipfelder, Hans-Jürgen: Der Richter - ein Bürger wie jeder andere?, in: DRiZ 1987, 117-129.
- Witzmann, Peter: Antike Tradition im Werke Bertold Brechts, 2. Aufl., Berlin 1964.
- Wohlhaupter, Eugen: Dichterjuristen, 3 Bde., Tübingen 1953-1957.
- Wolf, Erik: Das Problem der Naturrechtslehre, 3. Aufl., Karlsruhe 1964 (zit.: Wolf, Naturrechtslehre)
- Griechisches Rechtsdenken, 3 Bde., Frankfurt 1950-1956 (zit.: Wolf, Rechtsdenken).
- Würtenberger, Thomas: Wahrheit und Rechtsgesetz in Goethes Weltbild, in: Festschrift für Karl Engisch, Frankfurt 1969, S. 37-53.
- Zeißig, Günter: Der dramatische Dialog, in: DU 1952, 26.
- Zenke, Jürgen: Drama des Sturm und Drang, in: Hinck, Walter (Hrsg.), Handbuch des deutschen Dramas, Düsseldorf 1980, S. 120-132 (zit.: Zenke, Drama).
- Kleist, Der Zerbrochene Krug, in: Hinck, Walter (Hrsg.), Die deutsche Komödie vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1980, S. 89-109 (zit.: Zenke, Kleist).
- Zimmer, Dieter E.: Der Vater der Atombombe und das Theater. Der Fall Oppenheimer auf der Bühne, in: Die Zeit, v. 1.1.1965, 26.
- Zippelius, Reinhold: Das Wesen des Rechts, 4. Aufl., München 1978.

Einleitung

Eine allgemeine Beziehung zwischen Literatur und Recht wird zunächst rein formal darin sichtbar, daß viele Schriftsteller praktizierende Juristen waren bzw. sind oder zumindest Rechtswissenschaft studiert haben.¹ Auch inhaltlich zeugen zahlreiche literarische Texte von einer Auseinandersetzung der Schriftsteller mit dem Recht und seinen Handlungsformen. Dabei gilt dieser Befund zunächst unabhängig davon, ob es sich um Epik, Lyrik oder Dramatik handelt. Im Frühmittelalter fielen Literatur und Recht über weite Strecken zusammen. Jacob Grimm hat in seinem Werk "Von der Poesie im Recht" (1816) aus alten deutschen Quellen den Formenreichtum des Rechts herausgearbeitet und an Hand von Rechtsdenkmälern und Weistümern auf die frühe Koinzidenz von Literatur und Recht hingewiesen.²

Bereits früher wurde das Thema "Literatur und Recht" von einzelnen - meist historisch interessierten - Wissenschaftlern behandelt.³ Arbeiten, die eine solche vergleichende Betrachtung zum Gegenstand hatten, wurden jedoch weder von der germanistischen noch von der juristischen Seite ernst genommen. Beispielhaft sei hier nur auf die Äußerung Tucholskys über das Werk Georg Müllers: "Das Recht in Goethes Faust" hingewiesen:

-
- 1) Rosendorfer, NJW 1983, 1158 meint, es gebe ungefähr hundert Dichter-Juristen; s. auch das umfassende Werk Wohlhaupters, Dichterjuristen.
 - 2) Grimm, S. 25; s. auch Mitteis, S. 683.
 - 3) So z.B. Georg Müller, Recht und Staat in unserer Dichtung (1924); ders., Das Recht in Goethes Faust (1912); Hans Fehr, Das Recht in der Dichtung (1931).

"... Die mißlungene Arbeit eines trockenen Schleichers könnte uns in keinem anderen Falle die Zunft vereckeln. Hier tut sie es. Hier offenbart sich die kurzstirnige und begrenzte Arbeitsweise dieses schwerfälligen Apparats. ... Daß es Schwärmer gibt, die diesen Unfug mitmachen, beweist nichts für Herrn Müller, aber alles gegen die erdrückende Kraft eines Schemas, das erst unsere besten Köpfe mit einer Staubkruste überzogen und sich dann nach innen geschlagen hat. Da sitzen sie und klatschen sich dicke Bücher um die Ohren ... Die ganze Unzulänglichkeit, die jämmerliche Kleinheit dieser Pseudowissenschaft könnte nicht klarer zum Ausdruck kommen, wenn sie sich nicht schon im Leben täglich blamierte. Der Jurist - du lieber Himmel! Das greift täppisch daneben, weil es nicht weiß, was ein Degen und ein Mädels und eine Mutter ist. Ich empfehle allen, sich die fleißige Arbeit des Juristen Müller näher anzusehen."⁴

Ungeachtet dessen zeugen aber Tagungen⁵ und das seit 1982 jährlich erscheinende Themenheft "Literatur und Recht" der NJW⁶ sowie schließlich zahlreiche Publikationen der jüngsten Zeit von einer Affinität zwischen Literatur und Recht.⁷ Nach Einschätzung der NJW hat das erste Heft unter dieser Themenstellung ein "ungewöhnlich große(s) Interesse" hervorgerufen und "einhellige(n) Beifall" erhalten.⁸

4) Tucholsky, Werke, Bd. 5, S. 415.

5) So z.B. die von der Deutschen Richterakademie ausgerichteten Tagungen (15.-18.12.1981; 30.6.-6.7.1985) "Literatur und Recht" und die Jahrestagung der Kleist-Gesellschaft vom 1.11.-4.11.1984.

6) NJW 1982, 601 ff.; 1983, 1137 ff.; 1984, 1057 ff.; 1985, 1577 ff.; 1986, 1195 ff.; 1987, 1361 ff.

7) s. nur Müller-Dietz, Alles was Recht ist (1983), Häberle, Das Grundgesetz der Literaten (1983); Hiebel, Das Zeichen des Gesetzes - Recht und Macht bei Franz Kafka (1983); Kunst und Recht. Schriften der Deutschen Richterakademie (1985); Kräupl, Verbrechen, Justiz und Strafe bei Schiller, Neue Justiz 1986, 409-410; Schnur, Moderner Staat, moderne Dichtung und die Juristen, S. 851-878 (1986); Peschka, Das Recht und die Ästhetik, S. 343-350 (1987).

8) NJW 1983, 1137.

Die Literatur kann in Anlehnung an Müller-Dietz⁹ für die Rechtswissenschaft zumindest drei Funktionen ausüben: So kann sie zunächst Erkenntnisfunktion in dem Sinne haben, daß sie Nachweise für das Rechtsleben einer Epoche liefert. Ein Beispiel dafür bieten etwa die von Grimm untersuchten frühmittelalterlichen literarischen Quellen. Darüber hinaus kann sie aber auch eine Legitimationsfunktion dadurch erfüllen, daß sie Hinweise auf die Anerkennung und Geltung von Normen gibt. In diesem Kontext sei beispielhaft auf Kleists "Prinz von Homburg" hingewiesen. Schließlich kann die Literatur auch eine Kritikfunktion wahrnehmen. Mit diesem Aspekt, also mit der Frage, wie sich das Recht und seine Anwendung für die modernen Schriftsteller darstellen, beschäftigt sich eingehend Peter Häberle.¹⁰

Im Rahmen einer systematischen Untersuchung lassen sich folgende Themenkreise unterscheiden: Zunächst kann in einem ersten Zugriff gefragt werden, inwieweit juristische Formen, Frage- und Problemstellungen in das Werk von Nichtjuristen eingeflossen sind und - zum anderen - inwieweit sich die juristische Denkweise im dichterischen Werk ausgebildeter Juristen ausgeprägt hat.¹¹ Erörtert werden können aber auch das Thema "Recht und Sprache"¹² sowie die Frage, inwieweit sich der einzelne Autor mit rechtswissenschaftlichen Themen auseinandersetzt¹³, und

9) Müller-Dietz, JZ 1984, 701.

10) Häberle, Das Grundgesetz der Literaten. Der Verfassungsstaat im (Zerr?)Spiegel der Schönen Literatur.

11) Kilian, DRiZ 1985, 19.

12) s. nur Großfeld, JZ 1984, 1; ders. NJW 1985, 1577.

13) Beispiele mögen etwa das bereits zitierte Werk Hiebels sowie der Aufsatz Stettners, DRiZ 1985, 457 ff, sein.

schließlich kann einem juristischen Thema in verschiedenen literarischen Werken nachgespürt werden.¹⁴

Ausgangspunkt einer Untersuchung der wechselseitigen Bezüge zwischen Literatur und Recht kann schließlich auch eine bestimmte literarische Gattung sein: Im Bereich der Prosa kommen vornehmlich die Novelle und das Drama in Betracht. Kaufmann hat bereits in vergleichender Perspektive die Beziehungen zwischen Recht und Novellistik geprüft.¹⁵

Sinnfällig ist - neben der beziehungsreichen Symbolik, daß das juristische Paragraphenzeichen der griechischen Tragödie entstammt¹⁶ - die Tatsache, daß insbesondere im Drama der Rechts- und Gerichtsfall häufig zum Gegenstand gemacht wird. Dieser Befund wird in der Literatur damit begründet, daß sich das Wesenselement des Dramas, der tragische Konflikt, nirgends echter, plastischer und lebendiger als in der Welt des Rechts finde.¹⁷ Gerade das Recht sei auf Antinomien und Antithesen aufgebaut, wie z.B. Sein und Sollen, positives und natürliches Recht, Gerechtigkeit und Billigkeit.¹⁸ Daneben könnten sich folgende weitere Gemeinsamkeiten ergeben:

Sowohl dem Drama als auch dem Recht ist eine strenge Form eigen. Beide sind gegliedert und weisen eine bestimmte Systematik auf. Darüber hinaus ist das Drama - zumindest in seiner klassischen Form - auf den handelnden Menschen angewiesen und damit die "menschlichste" der drei Dichtungsarten.¹⁹ Das Handeln der dramatis personae macht

14) s. nur Emmel, Das Gericht in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts; Holdheim, Der Justizirrtum als literarische Problematik.

15) Kaufmann, NJW 1982, 606 ff.

16) Großfeld, JZ 1984, 1.

17) Radbruch, Vorschule, S. 94; Herrenritt, JZ 1927, 1449; Jellinek, S. 209, 212; Kaufmann, NJW 1982, 606; wohl auch Müller-Dietz, JZ 1984, 700.

18) Radbruch, Vorschule, S. 94; Kaufmann, NJW 1982, 606.

19) Prang, Formgeschichte, S. 104.

aber Entscheidungen notwendig. Das Recht tritt nach außen durch seine Handlungsform, den Prozeß, in Erscheinung. Dieser ist grundsätzlich auf Handlungen der Prozeßbeteiligten angewiesen. Schließlich werden sowohl das Drama als auch das Gesetz "obsolet", wenn sie nicht zur Aufführung bzw. Anwendung gelangen.²⁰

Diese vermuteten Parallelen können aber ebensogut zufälliger Natur sein und sind allenfalls ein Indiz für eine Affinität. Zu prüfen ist im folgenden, ob eine Verbindung zwischen Drama und Recht im Sinne einer - fruchtbaren - gegenseitigen Beeinflussung tatsächlich besteht. Es soll daher im Rahmen dieser Arbeit zunächst untersucht werden, ob eine Vergleichbarkeit überhaupt existiert. Im Fall einer nachzuweisenden Affinität soll gefragt werden, auf welche Weise sich die Konfliktlösung in beiden Bereichen vollzieht und inwieweit einzelne signifikante Strukturmerkmale übereinstimmen. Schließlich kann ein möglicher Schnittpunkt in der dichterischen Darstellung von Prozessen liegen, wobei zwischen fiktiven und authentischen Verfahren zu differenzieren ist.

Vorab sei darauf hingewiesen, daß mit der vorliegenden Arbeit weder eine rechtsgeschichtliche noch eine rechtsphilosophische Abhandlung beabsichtigt ist. Die Frage, inwieweit eine gegenseitige Beeinflussung aus heutiger Sicht möglich ist, geht vom gegenwärtigen Rechtsverständnis aus. Dementsprechend orientiert sich z.B. die Untersuchung der Konfliktlösung an heute gültigen Entscheidungskriterien. Eine Bezugnahme auf rechtsgeschichtliche Aspekte erfolgt nur in den Fällen, in denen sie zur Klärung eines Begriffs unerlässlich ist. Auch die Untersuchung des Wesens und des Begriffs des Rechts orientiert sich nicht an den Ansprüchen einer rechtsphilosophischen Darstellung. Vielmehr wird der Versuch einer Definition nur insoweit unternommen, als er für die Abgrenzung zum Drama bedeutsam ist.

20) Mitteis, S. 684.

A. Wesensmerkmale

Voraussetzung für die Beantwortung der Frage, ob Drama und Recht sich gegenseitig beeinflussen, ist, daß signifikante Wesensmerkmale sich entsprechen oder zumindest ähnlich sind.

I. Das Drama

Die für die vorliegende Untersuchung interessierenden Merkmale des Dramas sind Ursprung und Theorie des Dramas sowie die Frage nach der "Erziehungsfunktion" des Dramas. Unter den Begriff Drama werden dabei Tragödie, Komödie sowie - mangels eindeutiger Klassifizierung - sonstige Theaterstücke zusammengefaßt.

1) Ursprung des Dramas

Um das Wesen des Dramas erfassen zu können, ist zunächst seine Entstehungsgeschichte zu untersuchen. Sich zu verkleiden und eine Rolle zu spielen (= Mimesis) gilt als ein "Urtrieb" des Menschen.¹ Auch die Tragödie erwächst so aus einem kultischen Moment, aus Tänzen und Riten alter Völker. Dieser ethnologische Ursprung behält Bedeutung für den "Unterbau" des Dramas bis heute.² Einem solchen Bereich entspricht die Verwendung von Masken, wie sie neuerdings wieder im modernen Theater - allerdings mit anderer Zielsetzung - zu finden sind.

1) Hensel, S. 17.

2) Lesky, Geschichte, S. 250.

a) Entwicklung des Dramas von der Kult- zur Kunstform

Zunächst stand der Chor im Mittelpunkt einer Aufführung. Ausgangspunkt für eine Entwicklung zur Tragödie waren nach Aristoteles die Vorsänger des Dithyrambos (= Sang im Dienste des Dionysos).³ Diese standen als Anstimmer dem Chor gegenüber und führten einen Wechselgesang mit ihm. Durch Thespis soll das gesprochene Wort eingeführt worden sein. Der Einzelsänger, der dem Chor antwortete, wurde zum Einzelsprecher.⁴ Andererseits - und scheinbar widersprüchlich - bezeichnete Aristoteles das "Satyrikon" als Ursprung des Dramas.⁵ Hierbei bildeten die Satyrn (= Tänzer, die auf griechischen Abbildungen mit Bockschwänzen dargestellt wurden) den Chor, deren halbtierische Natur und ausgeprägte Lustigkeit dem Stück sein Gepräge gaben. Eine Verbindung zwischen Dithyrambos und Satyrikon herzustellen und einen eventuellen Widerspruch aufzuklären, gelingt Lesky durch den Nachweis, daß Arion als Erster den Chorgesängen Titel gab, sie zu einer Kunstform stilisierte und diese von Satyrn aufführen ließ.⁶

In der Folgezeit zerbrach die Einheit zwischen Satyrspiel und Tragödie. Während die Tragödie immer ernstere und fester geordnete Züge annahm, blieb das Satyrspiel - als Ursprung der Komödie - zunächst als lebhaftes Gebilde bestehen.

Eine weitere Theorie der Entstehung der Komödie beinhaltet einen eher "juristischen" Kern: Bauern zogen nachts - um nicht erkannt zu werden - vor die Häuser der Bürger und klagten das ihnen angetane Unrecht an. Da dieses Verfahren als nützlich erkannt wurde, wiederholten

3) Aristoteles, Poetik, 1449 a 9.

4) Kesting, S. 308.

5) Aristoteles, Poetik, 1448 a 29.

6) Lesky, Geschichte, S. 252.

sie die Gesänge im Theater, wobei sie ihr Gesicht mit Hefe bedeckten.⁷

Im Hinblick auf den Ablauf der Spiele erklärt Gustav Freytag, die Führung der Szenen sei mitbeeinflusst gewesen durch die Gerichtsverhandlungen; den Reden der Ankläger und Verteidiger zu lauschen, sei eine "Leidenschaft des Volkes" gewesen.⁸ Die kunstvolle Ausbildung der Gerichtsrede habe sich auch im Theater widergespiegelt. So beginnt - nach Freytag - der erste Schauspieler mit einer Rede, und der andere antwortet in ähnlicher Länge. Dann folgen einzelne Verse und Gegenverse, anschließend eine zweite Rede und Gegenrede, und schließlich legt der Sieger seinen Standpunkt noch einmal dar.⁹

b) Aufführung der Dramen

Aufgeführt wurden die Dramen an den attischen Dionysosfesten des Frühjahrs (Große oder Städtische Dionysien), welche Peisistratos zum Staatskult erhob. Sie waren mit einem Wettkampf verbunden: An einem Tag wurden drei Tragödien und eine Komödie aufgeführt.¹⁰ Zehn ausgeloste Preisrichter schrieben anschließend ihr Urteil und wählten den besten Dichter. Die vier Stücke eines Dichters wurden von denselben Schauspielern aufgeführt. Die älteren attischen Oratorien kannten zunächst nur einen Schauspieler, der in verschiedenen Rollen mit wechselnder Tracht auftrat. Aischylos hat dann den zweiten und Sophokles den dritten Schauspieler eingeführt.¹¹ Aber auch die drei Schauspieler stellten in einem Stück - kaschiert durch Masken und veränderte Stimmlage - ver-

7) Herter, S. 53.

8) Freytag, S. 126.

9) Freytag, S. 129.

10) Die Spielzeit von Stücken des Sophokles betrug ungefähr zehn Stunden.

11) Gregor, S. 129.

schiedene Rollen dar. Wenngleich die Griechen sich dem Gott Dionysos sehr verbunden fühlten, so war dennoch der Stoff der Tragödien nicht ausschließlich dionysisch. Überliefert ist, daß insbesondere Heroen auf dem Marktplatz von tragischen Chören geehrt wurden. Durch diesen Heroenmythos verliert die Tragödie ihren vorwiegend kultischen Charakter, denn die Griechen fühlten sich durch die Darstellung ihrer eigenen Geschichte nun auch unmittelbar thematisch angesprochen.

2) Rahmenbedingungen der griechischen Tragödie

Der hohe Stellenwert dieser Aufführungen erschließt sich aus deren Rahmenbedingungen. Die "Großen" Dionysien wurden vom Archon epónymos, dem ranghöchsten Beamten Athens, geleitet. Vor Beginn der Tragödienaufführungen nahm man die Auszeichnung verdienter Persönlichkeiten vor. Dann wurden die volljährig gewordenen Kriegswaisen mit einer Rüstung geehrt, was zugleich die Entlassung aus der Vormundschaft des Staates in das öffentliche Leben bedeutete.¹ Dem offiziellen Charakter der Veranstaltung entsprach auch die Publikumsbeteiligung. Im Dionysos-Theater waren etwa 1400 - 1700 Zuschauerplätze vorhanden.² Geht man von einer Anzahl von etwa 40.000 attischen Bürgern und wenigen tausend Metöken (= Auswärtige mit ständigem Wohnsitz in Athen) aus, berücksichtigt man die Unterrepräsentation von Frauen und der attischen Landbevölkerung, so ergibt sich, daß gerade die "Mittelschicht" von Handwerkern und Gewerbetreibenden - den Trägern der athenischen Demokratie - nahezu vollständig im Theater vertreten gewesen sein muß.

1) Müller, Gerhard, S. 14.

2) Hensel, S. 23.

3) Die Theorie des Dramas

In Übereinstimmung mit der rituellen Reglementierung waren auch das inhaltliche und konzeptionelle Gerüst streng strukturiert.

a) Die Theorie des aristotelischen Theaters

Die Theorie des antiken Dramas wurde von Aristoteles entwickelt, der dabei zwischen Tragödie und Komödie differenzierte.

aa) Die Theorie der aristotelischen Tragödie

Nach Aristoteles ist die Tragödie die

"Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, daß jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und daß gehandelt und nicht berichtet wird und daß mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird."¹

Dieser aristotelische Tragödiensatz wurde unter Beibehaltung des technischen Gerüsts stetig erweitert - maßgeblich ist dabei die durch Gustav Freytag formulierte Konkretisierung in der "Technik des Dramas". Das Drama besteht aus fünf Teilen: Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe. Zwischen diesen Teilen fungieren szenische Wirkungen. Das erste dramatische Moment steht zwischen Einleitung und Steigerung (= erregendes Moment), das zweite zwischen Höhepunkt und Umkehr (= tragisches Moment), das dritte zwischen Umkehr und Katastrophe (= Moment der letzten Spannung).

1) Aristoteles, Poetik, 1449 b 26

(a) Die Einleitung (Exposition)

Hier wird der Zuschauer mit Zeit, Ort und Lebensverhältnissen des Helden vertraut gemacht. Der Eintritt in die Handlung geschieht durch das erregende Moment, das den Helden mit seinem Gegenspieler konfrontiert.

(b) Die Steigerung

Die Steigerung hat ihre Funktion in der Verstärkung der schon erzeugten Spannung, die Hauptpersonen haben ihr Wesen bereits dargelegt, die Teilnahme der Zuschauer ist bereits gesichert. Funktion der Steigerung ist die fortlaufende Verstärkung des Engagements des Zuschauers.

(c) Der Höhepunkt

Der Höhepunkt ist der Mittelpunkt des Dramas und die Stelle, in der das Ergebnis der aufsteigenden Handlung hervortritt. Gleichzeitig beinhaltet der Höhepunkt schon den Beginn des (inneren) tödlichen Konflikts des Helden, die sinkende Handlung schließt sich an.

(d) Die Umkehr (Peripetie)

Die Umkehr ist der Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil. An dieser Stelle gewinnt das Schicksal Macht über den Helden, neigen sich die "Kämpfe" einem verhängnisvollen Ausgang zu. Das Moment der letzten Spannung bereitet den Zuschauer auf den "Untergang" des Helden vor, gönnt dem Publikum aber gleichzeitig kurze Erleichterung dadurch, daß eine entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung angedeutet wird.²

2) Freytag, S. 119.

(e) Die Katastrophe

Die Katastrophe ist die Schlußhandlung des Dramas, in der sich der Untergang des Helden besiegelt.

Aus diesem streng-formalen Aufbau folgt, daß auch die Handlung eine geschlossene Einheit bildet. Kern der Tragödie ist der Mythos,³ der den Athenern meist schon aus Überlieferungen bekannt war. Zu Anfang werden die Voraussetzungen des Stückes dargelegt - der Ausgang bedeutet eine vollständige Lösung der aufgetretenen Konflikte. Für den Zuschauer erscheint ein solcher Ausgang wesensnotwendig, jedes Ereignis muß motiviert sein, d.h. alles folgende wird aus dem vorhergehenden abgeleitet.

Thema einer Tragödie ist immer ein Konflikt (Spiel und Gegenspiel), wobei zwischen zwei Arten zu differenzieren ist: Einmal wird der Held als in seinen Emotionen verstrickt eingeführt. Die innere Bewegung steigert sich zur Climax, an deren Gipfel schließlich eine Tat steht, die zugleich den Fall der Handlung einleitet. Die Gegenkraft, die zunächst kaum sichtbar war, besiegt den Helden schließlich.⁴

Eine andere Form des Dramas zeigt den Helden zunächst in Gelassenheit. Von außen wirkt jedoch das Schicksal als Gegenspiel auf ihn ein. Diese Kräfte bemächtigen sich des Helden und bringen ihn in eine Bedrängung, die schließlich in die Katastrophe führt.⁵ Das Mittel zur Darstellung des Konflikts ist hier häufig die analytische Technik.

3) Gleichbedeutend mit Fabel.

4) Beispiel: Sophokles, Antigone.

5) Beispiel: Sophokles, König Ödipus.

bb) Die Theorie der Komödie

Aristoteles kündigt zu Beginn des Kapitels 6 seiner "Poetik" an, daß er sich zunächst mit der Tragödie, dann mit dem Epos und schließlich mit der Komödie befassen wolle. Auch in der "Rhetorik" verweist Aristoteles zweimal auf eine Untersuchung des Lächerlichen, die in der "Poetik" zu finden sei. Eine solche Theorie fehlt aber vollkommen in seinem Werk. Ein in hellenistischer Zeit angefertigtes Verzeichnis der aristotelischen Schriften weist aus, daß die "Poetik" aus zwei Büchern bestand.⁶ Diese Indizien lassen deutlich erkennen, daß nur die erste Hälfte der "Poetik" überliefert ist. Die zweite Hälfte, in der die Komödie behandelt wurde, ging verloren. Die aristotelische Theorie der Komödie erschließt sich daher nur aus den spärlichen Andeutungen, die Aristoteles in den noch erhaltenen Teil eingeflochten hat.

Aus der Betrachtung des einsehbaren Gesamtwerkes folgt, daß Aristoteles der Komödie nur einen geringen Stellenwert einräumte. Am Schluß des tradierten Textes der "Poetik" wägt er Tragödie und Epos gegeneinander ab und gelangt dabei zu folgendem Ergebnis:

"Wenn sich nun die Tragödie durch alle diese Vorzüge auszeichnet, so ist es klar, daß sie in der Erreichung ihres Zwecks dem Epos noch überlegen ist."⁷

Daraus geht hervor, daß Aristoteles der Komödie den dritten Platz in der poetischen Hierarchie eingeräumt hat. Auch in der "Nikomachischen Ethik" wird das Thema 'Scherz und Spott' nur knapp und mit geringer Anteilnahme behandelt. Bei tiefem Verständnis für Art und Wirkung des tragischen Pathos blieb Aristoteles vom Pathos des Komi-

6) Prang, Geschichte, S. 134.

7) Aristoteles, Poetik, 1462 b.

schen unberührt.⁸ Dieser Teil der "Nikomachischen Ethik" schließt mit der distanzierten Feststellung:

"Es scheint aber, daß die Erholung und der Scherz etwas ist, das man im Leben notwendig braucht."⁹

Auch für die Komödie bildet die Fabel - Nachahmung einer einheitlichen und vollständigen Handlung - den Ausgangspunkt.¹⁰ Wahrscheinlich ist Aristoteles auch im übrigen davon ausgegangen, daß eine Annäherung der Komödie an die Tragödie formal möglich und unter inhaltlichen Gesichtspunkten notwendig ist. Goethe jedenfalls schien es sehr wahrscheinlich, daß Aristoteles "unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung" versteht, "welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird."¹¹

Anders als bei der Tragödie bewegt sich das Wirkungsziel der Komödie zwischen zwei Polen: Was auf der Bühne und zwischen den agierenden Figuren geschieht, soll dem Zuschauer ein Bewußtsein der Überraschung und der Überlegenheit suggerieren. Er soll lachen, und er soll kritisch lachen. Beides setzt seine Distanzierung gegenüber dem, was sich auf der Bühne abspielt, voraus.¹² Daraus folgt zugleich, daß dort, wo übermenschliche Mächte, wie das Schicksalhafte, Göttliche in das Spiel kommen, die Welt des Lustspiels beendet ist. Die Konflikte der Komödie sind daher Konflikte zwischen Menschen. Die einzige außer-menschliche Macht, die in der Komödie Bedeutung erlangt, ist der Zufall.¹³

Festzuhalten bleibt also, daß in der Komödie an die Stelle tragischer Erschütterung "komische Befreiung" tritt.

8) Paulsen, S. 12.

9) Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1223 a.

10) Aristoteles, Poetik, 1449 b 4-6.

11) Goethe, Schriften zur Literatur, Bd. XII, S. 343.

12) Martini, Lustspiel, S. 17.

13) Martini, Lustspiel, S. 15.

cc) Die Rezeption des aristotelischen Tragödiensatzes in Deutschland

Die "Poetik" war jedoch nicht nur die Dramentheorie für das griechische Theater. Vielmehr hat Aristoteles eine Grundstruktur des Dramas formuliert, die bis heute Geltung besitzt. Verwendet man den Begriff "aristotelisches Theater" für weitere Literaturepochen, so bedeutet das nicht, daß jede der aristotelischen Forderungen erfüllt ist. Aristotelisch ist eine Dramaturgie vielmehr schon dann, wenn sie versucht, die drei Einheiten in einer linearen Handlungsführung zu verwirklichen, wenn sie also einen Konflikt, eine Peripetie und dessen Lösung beinhaltet. Beispiele dafür sind etwa das Drama Lessings,¹⁴ die deutsche Klassik und die Dramen Kleists und Hebbels.

(a) Die Rolle Lessings bei der Rezeption des aristotelischen Tragödiensatzes

An der Rezeption des aristotelischen Tragödiensatzes in Deutschland hatte Lessing maßgeblichen Anteil. In seiner "Hamburgischen Dramaturgie" (1769) beanspruchte er für sich, als erster die "Poetik" richtig verstanden zu haben. Dabei legte er sie jedoch in seinem Sinne aus.¹⁵ Lessing ging davon aus, daß die Kunst auf allgemeinen, zeitlosen Gesetzen beruhe und ein Kunstwerk desto besser sei, je mehr es die Gesetze befolge. Um so erstaunlicher ist, daß Lessing mit "Emilia Galotti" (1772) einen bestimmenden Einfluß auf das bürgerliche Trauerspiel des

14) Für Lessing trifft das zumindest hinsichtlich seines theoretischen Anspruchs zu.

15) Brockmeyer, DVJS 51 (1977), 422-435.

Sturm und Drangs ausübte¹⁶ - gerade in dieser Zeit galt nämlich die "Poetik" als die Trophäe einer überwundenen Epoche.¹⁷

(b) Das bürgerliche Trauerspiel

Das Entstehen des bürgerlichen Trauerspiels ist vor seinem zeitgeschichtlichen Hintergrund zu verstehen: Es war die Zeit des aufgeklärten Absolutismus, eine Zeit des politischen und sozialen Umbruchs, in der das Bürgertum zwar eine neue Gesellschaftsformation und Staatsorganisation verlangte, wirtschaftlich und politisch jedoch noch vollkommen machtlos war.¹⁸

An die Stelle der Aura des Politischen und Öffentlichen tritt im bürgerlichen Drama die Atmosphäre des Menschlichen. Hatte das griechische Trauerspiel noch das Verhältnis des Menschen zum Übermenschlichen gestaltet, so steht im bürgerlichen Trauerspiel die Beziehung des Menschen zum anderen Menschen im Mittelpunkt.¹⁹ Der tragische Konflikt wird hier durch den Gegensatz der sozialen Schichten ausgelöst. Schon in "Emilia Galotti" deutet sich das zunehmende Selbstbewußtsein des bürgerlichen Standes an, welches versuchte, die angestrebte gesellschaftliche Emanzipation mit moralischen Mitteln zu antizipieren. 1784 entstand Schillers "Kabale und Liebe",²⁰ wo die dra-

16) "Den entscheidenden Schritt jedoch tat Lessing in der 'Emilia Galotti', wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert sind. Alle diese Dinge sagten dem Zeitsinn vollkommen zu und Menschen von weniger Geist und Talent glaubten das gleiche, ja noch mehr tun zu dürfen", Goethe, Autobiographische Schriften, Bd. IX, S. 569.

17) Nivelle, S. 136.

18) Schlink, NJW 1983, 1137.

19) Guthke, Trauerspiel, S. 15; Jellinek, S. 226: "Im antiken Drama lautet die Frage: Was soll und muß der Mensch nach der herrschenden Ordnung tun? - jetzt lautet sie: Was darf und kann der Mensch gegenüber der herrschenden Ordnung.

20) Welches einen "Dolchstoß" in das Herz des Absolutismus bedeutete, Korff, S. 206.

matis personae bereits zu Vertretern eines genau fixierten sozialen Milieus werden.

(c) Die deutsche Klassik

Die deutsche Klassik fühlt sich wieder der aristotelischen "Poetik" verpflichtet. Problematisch ist jedoch für Goethe wie für Schiller, die Reinheit der Gattung angesichts des neuen Stoffes aufrechtzuerhalten.

(aa) Schillers Rezeption der aristotelischen Theorie

Am 26. Juli 1800 schrieb Schiller an Goethe:

"Was mich bei meinem neuen Stück besonders inkommodiert, ist, daß es sich nicht so, wie ich es wünsche, in wenige große Massen ordnen will, und daß ich es, in Absicht auf Zeit und Ort, in zu viele Teil zerstückeln muß, welches, wenn auch die Handlung selbst die gehörige Stetigkeit hat, immer die Tragödie widerstrebend ist. Man muß, wie ich bei diesem Stück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten."²¹

Schiller gerät also bei der dramatischen Bearbeitung seiner Stoffe mit den von Aristoteles postulierten Einheiten, insbesondere denen von Zeit und Ort, in Konflikt. Unter grundsätzlicher Beibehaltung des aristotelischen Gerüsts sucht er nun aber (epische) Stoffe zu finden, mit denen sich die strengen Formerfordernisse umgehen lassen, ohne ihnen zu widersprechen.²²

21) Schiller, Briefwechsel, Bd. II, S. 317.

22) Schiller schreibt an Goethe am 2.10.1797: "Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nehmlichen Vortheile verschaffte. Diese Vortheile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabey zu Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Der 'Oedipus' ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist

(bb) Goethes Rezeption der aristotelischen Theorie

Auch Goethe bereiteten die Forderungen der aristotelischen "Poetik" Schwierigkeiten, wie sich insbesondere in "Faust" zeigt, wo zwar die Symmetrie noch gewahrt, die Einheit von Zeit und Ort jedoch nahezu aufgehoben ist.

Schwer fällt Goethe insbesondere die Darstellung des Tragischen. Am 9.12.1797 schreibt er an Schiller:

"Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte, ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte."²³

Für Goethe erscheint die Tragödie aufgrund des unausweichlichen Untergangs des Helden, der in der Katastrophe besiegelt wird, als mit seinem Wesen nicht vereinbar. Goethes "Konzilianz" und mehr noch seine Theodizee tragen zu seinem distanzierten Tragikverständnis bei.²⁴

b) Das Nicht-Aristotelische Theater

Nicht-Aristotelisch ist eine Dramaturgie, welche die Forderungen nach Einheit von Zeit, Ort und Handlung, der kausalen Handlungsführung und des symmetrischen Aufbaus gerade nicht erfüllt. Beispiele dafür sind die Dramaturgie Brechts, die mittelalterlichen Mysterienspiele und die meisten modernen Dramen.

Neben der oben dargestellten Dramentheorie gab es diese zweite Dramenstruktur also schon lange vor Brecht. Erst diese machte jedoch das nicht-aristotelische Theater als solches kenntlich. Infolge der grundsätzlichen Ablehnung

schon da, und es wird nur herausgewickelt ... Wie begünstigt das nicht den Poeten? - Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Species davon", Schiller, Briefwechsel, Bd. I, S. 422.

23) Goethe, Briefwechsel, Bd. I, S. 450.

24) v. Wiese, S. 74; Keller, S. 138.

der aristotelischen Theorie ist im epischen Theater eine strenge Differenzierung zwischen Komödie und Tragödie nicht mehr möglich. Deshalb werden insoweit die Begriffe "Stücke" und "Schauspiel" verwandt.

aa) Das Theater Brechts

Brecht lehnt die vom aristotelischen Theater geforderte Geschlossenheit der Handlung ab. In Anlehnung an das antike Theater verwendet er die Maske und den Chor - jedoch aus einer ganz anderen Motivation als das aristotelische Theater heraus: Der Zuschauer soll seine 'ratio' anstrengen und durch das Theaterstück aufgeweckt werden. Um dieses pädagogische Ziel zu erreichen, verläuft die Handlung nicht wie im aristotelischen Theater mit Notwendigkeit, im Sinne eines nachvollziehbaren Prozesses, sondern weist vielmehr Sprünge auf und vollzieht sich in Kurven. Das Dargestellte erhält so einen hypothetischen Charakter. Der Zuschauer soll zum Sehen anderer Möglichkeiten animiert werden. Brechts Stücke bewegen sich auf drei - dem Zuschauer auch bewußt werdenden - Ebenen: einer dramatischen Ebene, welche die Fabel darstellt, einer moralischen Ebene, welche kommentierend die Handlung begleitet, und einer poetischen Ebene, die durch die "Songs" zum Ausdruck kommt.

Eine Einfühlung des Zuschauers verbraucht die von Brecht postulierte Aktivität. Wichtigstes stilistisches Mittel für Brecht, diese Einfühlung zu verhindern, ist die Verwendung des Verfremdungs-Effektes (= V-Effekt): "Es handelt sich hierbei, kurz gesagt, um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann. Der Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen."²⁵ Ein Erzähler, der die gesamte Handlung

25) Brecht, Schriften zum Theater II, Bd. 16, S. 680.

kommentiert, den Zuschauer in das Geschehen einweist, verhindert, daß der Zuschauer sich mitreißen läßt.

"Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt - so bin ich ... Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden. Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht - so darf man es nicht machen - Das ist höchst auffällig - fast nicht zu glauben - Das muß aufhören - Ich lache über den Weinenden - ich weine über den Lachenden."²⁶

bb) Die geistlichen und weltlichen Spiele des Mittelalters

Es ist der Versuch unternommen worden, eine Verbindung zwischen der Episierung Brechts und dem mittelalterlich-frühneuzeitlichen Drama herzustellen.²⁷ So wird eine Überschneidung darin gesehen, daß häufig Gerichtsszenen verwandt wurden - bei Brecht z.B. im "Kaukasischen Kreidekreis". Aus dem Mittelalter sind viele Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts in der Gestalt von Gerichtsverhandlungen bekannt.²⁸

Fraglich ist jedoch, ob die Behandlung der mittelalterlichen Spiele für das Thema "Recht und Drama" überhaupt ergiebig ist.²⁹ Hans Fehr hat versucht, Parallelen zwischen mittelalterlicher Dichtung und dem Recht nachzuweisen.³⁰ Auch Franz Beyerle hat den "Armen Heinrich" im Hinblick auf das mittelalterliche Ständerecht untersucht und ist zu dem Ergebnis gelangt, daß Hartmann einen idealistischen Zustand, die Überwindung der Standesgrenzen durch

26) Brecht, Schriften zum Theater I, Bd. 15, S. 265.

27) Hinck, Dramaturgie, S. 317.

28) Fehr, Dichtung, S. 13.

29) So schreibt Jellinek, S. 220: "Zwei Jahrtausende ver-
rauschen seit dem Verfall der athenischen Bühne, ohne
daß eine epochenmachende Erscheinung das Gebiet des
Dramas beschriftet hätte. Die lange Nacht des Mittel-
alters bricht herein, die Musen und Grazien sinken in
tiefen Schlaf, aus welcher sie erst nach langen Jahr-
tausenden von dem wiedergeborenen schöpferischen
Geist der Menschheit erweckt werden."

30) Fehr, Dichtung, S. 15.

ein "geläutertes Herz" beschreibt, der der damaligen Wirklichkeit nicht entsprach.³¹

Der Begriff des Dramas läßt sich jedoch auf die geistlichen und weltlichen Spiele des Mittelalters nicht übertragen.³² Diese Spiele hatten nämlich einen eher kulturellen, liturgisch-motivierten Charakter. Kennzeichnend dafür ist überdies, daß dramatische Momente in epischen Werken, z.B. dem Nibelungenlied, nachweisbar sind.³³ Eine scharfe Trennung der Gattungen, die eine Untersuchung mittelalterlicher Dramen zulassen würde, ist nicht durchführbar. Folglich sind auch die mittelalterlichen "Dramen" nicht Gegenstand dieser Untersuchung.

cc) Das Drama Georg Büchners

Als Vorbereiter des epischen Theaters kann auch Georg Büchner betrachtet werden. Durch sein Fragment "Woyzeck" (1839) führt er den "Anti-Helden" als stilbildende Figur in das Drama ein. Diese inhaltliche Neubestimmung drückt sich auch in der Form aus. Die Szenenfolge erscheint gehetzt, sie treibt auf einen düsteren Ausgang zu. Hier deutet sich schon ein Grund für die zunehmende Episierung des Dramas an. Der Inhalt der modernen Dramen sprengt das Formengefüge der aristotelischen Tragödie.³⁴ Für Peter Szondi ist bei der zunehmenden Isolierung, dem "Brüchigwerden der zwischemenschlichen Beziehungen", ein Dialog nicht mehr möglich -, und gerade der Dialog ist für ihn konstitutives Element des Dramas.³⁵

dd) Das Theater Friedrich Dürrenmatts

Dürrenmatt anerkennt grundsätzlich noch die Konzeption der aristotelischen Tragödie, jedoch setzt diese für ihn "als die gestrengste Kunstform eine gestaltete Welt vor-

31) Beyerle, S. 28.

32) Grosse, DU 1965, 80.

33) Nagel, S. 102.

34) Kesting, S. 14. Ein solches Form-Inhalt-Problem wurde schon im Goethe-Schiller-Briefwechsel sichtbar.

35) Szondi, S. 39 f.

aus."³⁶ Die heutige Welt hält er hingegen für chaotisch. Daher ist die Tragödie kein adäquates Mittel, diese Welt abzubilden.³⁷ Nur noch in der Komödie ist für ihn die Darstellung des Tragischen möglich.³⁸ Rein äußerlich hält er sich an eine strenge Form: Der "Besuch der alten Dame" z.B. weist eine symmetrische Komposition mit Peripetie und Katastrophe auf. Die ironisierende Parallelität zur griechischen Tragödie gipfelt in dem letzten Akt, wo der Chor der Güllener den eschatologischen Weltzustand besingt.³⁹

Schlüssig nach Dürrenmatts Ansatz ist die Einführung der Kategorie des "Grotesken" - eine überraschende Zusammenfügung des Heterogenen,⁴⁰ die alleine noch fähig ist, die gestaltlose Welt zum Ausdruck zu bringen.⁴¹

ee) Das dokumentarische Theater

Am radikalsten durchgeführt ist die Episierung des Dramas in der Form des dokumentarischen Theaters.⁴² Der Inhalt eines Stücks wird so beherrschend, daß es sich in gar

36) Dürrenmatt, Theater, S. 120.

37) Haller, S. 141.

38) Dürrenmatt, Theater, S. 123: "Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund."

39) Dürrenmatt, Komödien I, S. 344.

40) Heselhaus, S. 287.

41) Dürrenmatt, Theater, S. 122: "Die Tragödie setzt Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wüstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr ... Wir sind nur noch Kindeskinde. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld. Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genauso wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert, aus Furcht vor ihr."

42) Mennemeier, S. 217.

keine Form einkleiden läßt. Aufgabe des Dramatikers ist es - zumindest nach der Konzeption -, lediglich eine Auswahl zu treffen und die Ordnung des authentischen Materials vorzunehmen.

Peter Weiss hat in den "Notizen zum dokumentarischen Theater" ein theoretisches Fundament geliefert. Sein wichtigstes Stück ist "Die Ermittlung - Oratorium in 11 Gesängen." Das Drama hat keine Fabel, keine Handlung und auch keine individuellen Helden mehr - es beansprucht vielmehr, dokumentarisch über den Auschwitz-Prozeß in Frankfurt zu berichten.⁴³ Die Anonymität und Monotonie des fürchterlichen Geschehens wird so in der ästhetischen Form reproduziert. Die Umwandlung des Stoffes ins Epische liegt vor allem darin, daß der Komplex "Auschwitz" konsequent in der Gestalt des Berichts wiedergegeben wird. Was berichtet wird, ist dokumentarisch. Weiss hat das authentische Material der Gerichtsverhandlung benutzt - die Anordnung des Stoffes, ihr nüchtern-protokollarischer Stil, die Rhythmisierungen und Stilisierungen erzeugen eine Konzentration der Aussage.

4) Die "Erziehungsfunktion" des Dramas

Wie oben bereits dargelegt, gelangt in der jeweiligen Dramentheorie eines Autors auch ein Teil seines Weltbildes zum Ausdruck. So stellt sich z.B. für Dürrenmatt die heutige Welt als Chaos dar, die durch die streng gestal-

43) Weiss, Notizen, I: "Das dokumentarische Theater ist ein Theater der Berichterstattung. Protokolle, Akten, Briefe ... und andere Zeugnisse der Gegenwart bilden die Grundlage der Aufführung. Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverarbeitet, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder. Im Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt, wird auf der Bühne eine Auswahl gezeigt, die sich auf ein bestimmtes, zumeist soziales oder politisches Thema konzentriert."

tete Form der Tragödie nach seiner Ansicht nicht wiedergegeben werden kann.

Die Schriftsteller wählen das Drama als Ausdrucksform auch deshalb, um vor die Öffentlichkeit - die Zuschauer - zu treten. Voraussetzung für die Annahme einer Erziehungsfunktion ist aber, daß das Theater bzw. die Theateraufführung auch heute noch unmittelbare Wirkung auf das Publikum entfaltet. Diese wird aber heute zunehmend geleugnet:

"Das Theater der Klassiker findet nur noch in ein paar Großstädten statt, museal gepflegt wie die No-Spiele in Japan, für Besucher aus den Entwicklungsländern. Für zeitgemäße Unterhaltung sorgen Stadtteilstunde und eine hochentwickelte Kneipenkultur. Das Restbedürfnis nach dialogischem Vergnügen, nach spielerischem Verhör, nach dieser Urform des Theaterdialogs, wird auch in fernster Zukunft auf dem Bildschirm durch Tatort, Talkshow und "Was bin ich" befriedigt."¹

Diese negative Einschätzung betrifft jedoch ausschließlich das heutige Theaterpublikum und ist insoweit - selbst wenn man dieser Auffassung folgen sollte - nicht repräsentativ für die Wirkungsästhetik des Dramas generell.

a) Die Wirkungsästhetik nach der aristotelischen Theorie

Im Rahmen der Untersuchung der Wirkungsästhetik ist zunächst vom aristotelischen Begriff der "Katharsis" auszugehen, dessen übliche Übersetzung lautet:

"... und daß mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird."²

Diese Definition deutet bereits an, daß Wirkungen im moralischen Bereich erzeugt werden sollen.

1) Hensel, FAZ v. 11.4.1987, 25.

2) Aristoteles, Poetik, b, 1449 b 26.

Wie oben bereits angesprochen, war Lessing maßgeblich an der Rezeption des aristotelischen Tragödiensatzes beteiligt. Er übersetzte die Begriffe seinem dramen-theoretischen Verständnis entsprechend.

Schadewaldt weist überzeugend nach, daß der Begriff der 'Katharsis' - ausgehend vom attischen Verständnis - anders verstanden werden muß:

"... und daß schließlich ihr Vermögen und ihre Wirkung darin besteht, daß sie eine spezifische Lustform im Zuschauer auslöst: die Lustform, die entsteht, wenn die Tragödie durch die Elementar-empfindungen von Schauer und Jammer hindurch im Endeffekt die mit Lust verbundene befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte herbeiführt."³

Um diese Wirkungsästhetik nach der aristotelischen Theorie zu erläutern, sei kurz auf die Begriffe Furcht, Mitleid und Reinigung eingegangen.

aa) Furcht

"Phobos" wurde zunächst mit "Schrecken" wiedergegeben - Lessing wandelte "Schrecken" in die mildere "Furcht" ab, was es ihm ermöglichte, die Furcht als ein 'notwendiges Ingredienz' des Mitleids zu deuten.⁴ Aristoteles selber bringt "Phobos" eher mit 'Schauer' in Verbindung.⁵

bb) Mitleid

Dieser Begriff wurde stark vom Christentum geprägt und erlangte seine humanitäre Bedeutung im Sinne der Nächstenliebe erst im 18. Jahrhundert.⁶ Schadewaldt weist aus dem Bedeutungsumfeld des Begriffes "Eleos" nach, daß es

3) Schadewaldt, Hermes 1955, 161.

4) Kommerell, Lessing, S. 100.

5) Aristoteles, Poetik, 1453 b 3.

6) Lessing, Dramaturgische Schriften, Bd. 4, 77. Stück, S. 591: "... daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentliche sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindungen verstehe."

sich wie bei Furcht um einen Elementareffekt des Jammers und der Rührung handelt, welcher den Menschen bei Anblick des Leids anderer befällt.⁷

cc) Reinigung

Mit dieser Übersetzung ist bereits dem moralischen Verständnis des aristotelischen Satzes der Weg eröffnet. Nach Lessing soll diese Reinigung "in nichts anderem beruhen, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten."⁸

"Katharsis" in der griechischen Terminologie bedeutet jedoch eine Ausscheidung, die den Organismus von beschwerenden und störenden Stoffen und Erregungen befreit und mit dieser Befreiung zugleich ein elementares Wohlgefühl - die Empfindung einer lustvollen Erleichterung - hervorruft.⁹ Erzieherische Funktion hat die Tragödie für Aristoteles nur insofern, als sie der Unterhaltung und Entspannung des Zuschauers dient.¹⁰ Nicht hingegen soll sie den Menschen bessern.

In Einklang mit dieser Wirkungsästhetik steht auch der Ursprung der griechischen Tragödie, die wie oben gezeigt wurde, aus dem Kult erwuchs und ohne pädagogische Funktion und engere Sinnstiftung nicht auf eine bestimmte Wirkung hin angelegt war.¹¹

7) Schadewaldt, Hermes 1955, 137; der Begriff "Eleos" spielte auch in der attischen Gerichtspraxis eine Rolle: Der Richter sollte sich rühren lassen.

8) Lessing, Dramaturgische Schriften, Bd. 4, 78. Stück, S. 595.

9) Dirlmeier, Hermes 1940, 82.

10) Aristoteles, Politik, 1338 a 40.

11) Insoweit ähnlich auch Goethe, Autobiographische Schriften, Bd. IX, S. 539: "Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern heißt, ihm sein Handwerk verderben."

b) Die Wirkungsästhetik nach Lessings dramentheoretischem Konzept

Lessings Tragödien zielen - wie oben bereits dargelegt - demgegenüber darauf ab, im Zuschauer eine moralische Entwicklung auszulösen.¹²

Diesem theoretischen Anspruch kommt der allgemeine Geltungsanspruch des Dramas zugute, der sich bereits - rein äußerlich - aus der öffentlichen Vorführung eines Stückes ergibt. Aber auch Aristoteles begründet seine Wertschätzung des Dramas und der Dichtung überhaupt - etwa im Vergleich zur Historie - damit, daß die Dichtung vom Allgemeinen rede, die Geschichtsschreibung dagegen vom Besonderen handelt.

Daraus, daß das antike Drama und seine Nachfolgeformen bemüht sind, "geistige Totalität"¹³ zu vermitteln, folgt der Ausschnitt-Charakter des einzelnen Stücks. Dieses verweist immer auf etwas Komplexeres, indem der Dramatiker abstrakte Begriffe zur Darstellung bringt. Dem Publikum ist diese lenkende Hinweis-Funktion zumindest latent bewußt, und so erlangen die dargestellten Begriffe unmittelbar Geltung.

c) Die Wirkungsästhetik nach Schillers dramentheoretischem Konzept

Ausgangspunkt der Dramentheorie Schillers ist der Begriff des "Pathetisch-Erhabenen".

12) Schlink, NJW 1983, 1139.

13) Klotz, Geschlossene und offene Form, S. 150.

aa) Der Begriff des "Pathos"

Dem Wortsinn nach bedeutet "Pathos" zunächst einmal Leiden, und jede Darstellung des leidenden Menschen ist pathetisch.¹⁴

bb) Der Begriff des "Erhabenen"

"Erhaben nennen wir ein Objekt" - so definiert Schiller in Anlehnung an Kant - "bei dessen Vorstellung unsere sinnliche Natur ihre Schranken, unsere vernünftige Natur aber ihre Überlegenheit, ihre Freiheit von Schranken fühlt; gegen das wir also physisch den kürzeren ziehen, über welches wir uns aber moralisch, d.i. durch Ideen erheben."¹⁵ Auch Schiller spricht bei der Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes nur vom Mitleid und nicht von der Furcht.¹⁶ Mitleid erhält jedoch bei Schiller eine andere Bedeutung als bei Lessing. Für ihn läßt sich die unmittelbare Konfrontation mit dem leidenden Menschen nur dadurch rechtfertigen, daß im Drama gleichzeitig die Selbstbehauptung des Helden vorgeführt wird.¹⁷ Daher kann der Zuschauer selbst am Tragischen Vergnügen finden.¹⁸

Nach Schillers Theorie zielte das Drama also schon 1792 nicht mehr auf die Einübung ins Mitleid als eine - wie bei Lessing - "tugendhafte Fertigkeit", sondern auf das "sittliche Vermögen zum Widerstand."¹⁹ Schillers aufklärerischen Vorstellungen von der Wirkungskraft der Bühne - "Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" - er-

14) S. auch Berghahn, S. 157.

15) Schiller, Theoretische Schriften, Bd. V, S. 489.

16) Schiller, Theoretische Schriften, Bd. V, S. 392: "Die Tragödie endlich vereinigt alle diese Eigenschaften, um den mitleidigen Affekt zu erregen."

17) Schiller, Theoretische Schriften, Bd. V, S. 388: "Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden."

18) Schiller, Theoretische Schriften, Bd. V, S. 359.

19) Schiller, Theoretische Schriften, Bd. V, S. 383.

wiesen sich angesichts der gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland jedoch als Illusion:

"Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Rätsel auflöst ... alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamantus Gericht hält. Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt, wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Saale der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Waage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl ... so gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze."²⁰

Schiller schreibt der Schaubühne eine solche Wirkungskraft zu, daß sie gerade dann, wenn Recht nicht mehr durchgesetzt werden kann, die Gerechtigkeit verkörpert. Selbst wenn das Recht brüchig und käuflich ist, so garantiert die Darstellung auf der Bühne den Sieg der Gerechtigkeit. Nach Schiller führt insbesondere die bildhafte Darstellung zu einer viel größeren Akzeptanz der Normen durch den Bürger als die abstrakte Vermittlung von Inhalten. Ein solch hoher Wirkungsanspruch setzt aber für den Dichter voraus, daß die Bühne einen öffentlichen Charakter hat.

Dementsprechend bemerkt Schiller schon 1803, daß Öffentlichkeit nur noch als ästhetische Öffentlichkeit vorstellbar ist. Der Dichter muß sich bemühen, die ehemals wirklichen Einrichtungen, z.B. die Gerichte, dem Zuschauer als solche wieder erkennbar zu machen.²¹

20) Schiller, Theoretische Schriften, Bd. V, S. 822.

21) Schiller, Dramen, Bd. II, S. 820: "Der Dichter muß die Paläste wieder aufbauen, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen."

d) Die Erziehung des Zuschauers bei Brecht

Brechts Ziel ist es, durch die Episierung von Stücken die Einfühlung des Publikums (und der Schauspieler in ihre Rollen) zu verhindern. Der Zuschauer soll mit seinem Urteil gleichsam "dazwischenkommen". Grundlegender Unterschied zu Dürrenmatt, für den die heutige chaotische Welt durch die Tragödie gar nicht mehr wiedergegeben werden kann, ist - unter dem Gesichtspunkt der Erziehungsfunktion - bei Brecht, daß er die Entwicklung der Welt nicht für statisch, sondern für veränderbar hält.²²

Wenngleich also das epische Theater für Brecht ein Lehrtheater ist, so ist es nicht mit der "moralischen Anstalt" im Sinne Schillers zu verwechseln. Ziel des epischen Theaters ist es, zunächst Mißstände aufzuzeigen, die Reflexion des Zuschauers anzuregen, und erst dann soll dessen Aktivität geweckt werden.²³ Lehrhaft mußte Brecht in zwei verschiedene Richtungen wirken: Zum einen mußte er ein neues Theaterpublikum erziehen, und zum anderen mußte er dieses neue Publikum mit Hilfe des epischen bzw. experimentellen Theaters umerziehen.²⁴ Der Zuschauer sollte das ihm Gezeigte verstandesmäßig durchdringen, er sollte sich seiner Zeit und der Verhältnisse seiner Zeit bewußt werden: Der zunächst noch neutral pädagogische Zweck der Kunst bei Brecht verwandelte sich zunehmend in Richtung auf ein politisch-revolutionäres Ziel.

22) Brecht, Schriften zum Theater I, Bd. 15, S. 268.

23) Brecht, Schriften zum Theater I, Bd. 15, S. 271:
"Auch gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterung erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren. Allerdings, es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte."

24) Brecht, Schriften zum Theater I, Bd. 15, S. 221: "Der neue Zweck heißt: Pädagogik"; S. auch Hecht, S. 58.

e) Die Wirkungsästhetik des dokumentarischen Theaters

Peter Weiss - vergleicht man seine Konzeption mit der Brechts - bleibt auf der "ersten Stufe" im Sinne Brechts stehen. An die Stelle von undifferenziertem Mitgefühl des Zuschauers soll die Erkenntnis und eine neue Bewertung der historischen Vorgänge treten.²⁵ Weiss ruft jedoch nicht zu gesellschaftspolitischer Agitation auf. Vielmehr soll der einzelne über seine Schuld befinden. Ein Theater, welches in erster Linie politisches Forum sein will, stellt sich für Weiss selbst in Frage - praktische politische Handlung in der Außenwelt wäre dann effektiver.²⁶

f) Die Wirkungsästhetik Dürrenmatts

Dürrenmatt, der sich überhaupt gegen die Interpretation seiner Stücke wehrt, verfolgt keinen lehrhaften Zweck. In der Anmerkung zum "Besuch der alten Dame" schreibt er:

"Ich beschreibe Menschen, nicht Marionetten, eine Handlung, nicht eine Allegorie, stelle eine Welt auf, keine Moral, wie man mir bisweilen andichtet, ja, ich suche nicht einmal mein Stück mit der Welt zu konfrontieren, weil sich all dies natürlicherweise von selbst einstellt, solange zum Theater auch das Publikum gehört."²⁷

25) Durzak, S. 222 f.

26) Weiss, Notizen XI: "Das dokumentarische Theater kann die Form eines Tribunals einnehmen. Auch hier hat es nicht Anspruch darauf, der Authentizität eines Gerichtshofes von Nürnberg, eines Auschwitz-Prozesses in Frankfurt ..., nahezukommen. Es kann durch den Abstand, den es gewonnen hat, die Auseinandersetzung von Gesichtspunkten her nachvollziehen, die sich im ursprünglichen Fall nicht stellten."

27) Dürrenmatt, Komödien I, S. 347.

g) Zusammenfassung

Eine erzieherische Funktion im Sinne einer moralischen Entwicklung und Verbesserung des Menschen kommt dem Drama nach seinem ursprünglichen Zweck nicht zu. Zunächst sollte es primär der Entspannung und Unterhaltung des Zuschauers dienen. Erst mit der Rezeption des aristotelischen Tragödiensatzes durch Lessing ist ein moralischer Impetus, der sich besonders intensiv bei Schillers Dramentheorie zeigt, mit dem Drama verbunden. Während jedoch das Theater zunächst den einzelnen Menschen erziehen und verbessern will, verfolgt das Lehrtheater Brechts ein politisch-revolutionäres Ziel. Gemeinsam ist den verschiedenen Theorien im Hinblick auf die Wirkungsästhetik, daß sie überhaupt eine, wenn auch im einzelnen recht unterschiedliche, Einwirkung auf den Rezipienten bezwecken.

II. Das Recht

In diesem Teil der Arbeit ist keine rechtsphilosophische Abhandlung über den Begriff des Rechts, sein Wesen und die Erziehungsfunktion beabsichtigt. Dieser Begriff ist vielmehr nur im Kontext seiner Rolle zu definieren, die ihm im Rahmen vergleichender Perspektiven für die nachstehende Untersuchung zukommt.

1) Der Begriff des Rechts

Wie die Theorie des Dramas ist auch die Rechtsphilosophie im antiken Griechenland entstanden. Mit Aristoteles setzte - nach Platon - eine neue Betrachtungsweise der Phänomene des Rechts und Staatslebens ein. Die Kritik des Aristoteles galt vor allem der Ideenlehre Platons. An die Stelle des Gedankens von dem Reich der ewigen, von der Wirklichkeit abgeschiedenen Ideen, von denen die

Wirklichkeit nur ein unvollkommenes Abbild sei,¹ stand bei ihm der Gedanke, daß in der Wirklichkeit selbst, in der Materie, in ihren zahllosen Formen Formgedanken wirksam seien.

Die gleiche Fragestellung leitet Aristoteles auch im Bereich seiner ethischen wie seiner rechts- und staats-theoretischen Untersuchungen. Aristoteles geht in der "Ethik" nicht von der einen Idee des Guten aus, sondern fragt nach dem höchsten Zweck, der für den Menschen als Vernunftwesen gilt. Er findet ihn in einer Tätigkeit der Seele, die der Tüchtigkeit entspricht.² Was die Tüchtigkeit im einzelnen ist, das entwickelt Aristoteles im Blickpunkt auf den griechischen Staat seiner Zeit, die Polis³, und die Anschauungen seiner Zeit. Aristoteles gibt eine Beschreibung der ethischen Werte oder Tugenden, wie seine Zeit sie sah. Zu den herausragenden Tugenden gehört auch die Gerechtigkeit, deren klassische Beschreibung sich bei Aristoteles findet. Danach gibt es zwei Erscheinungsformen der Gerechtigkeit:

Es gibt einmal die Gerechtigkeit in den Rechtsbeziehungen der einzelnen untereinander. Diese "ausgleichende Gerechtigkeit" besteht darin, daß "wir Verträge, die hier eingegangen sind, erfüllen, in ihnen ein angemessenes Äquivalent zahlen, und zu Rechtsverletzungen, die wir begangen haben, Ersatz leisten."⁴

Demgegenüber bezeichnet die "austeilende Gerechtigkeit" die verhältnismäßige Gleichheit in der Behandlung einer Mehrzahl von Personen. Die zuteilende Gerechtigkeit ver-

1) Platon, Metaphysik, Bd. 8, 632 a.

2) Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1102 a 5 ff.

3) Ritter, Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie 1960, 183.

4) Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1131 a.

teilt Ehren, Reichtum oder andere Güter innerhalb einer bestimmten Gemeinschaft.⁵

Der Phänomenologie der Gerechtigkeit durch Aristoteles ist auch die erste eingehende Darstellung des Wesens der Billigkeit zu verdanken.⁶ Sie ist nach Aristoteles eine Form der Gerechtigkeit und besteht darin, daß man den Einzelfall nach seiner Eigenart gegebenenfalls unter Abweichung vom Wortlaut des Gesetzes entscheidet.

Wie die gesamte Philosophie des Aristoteles hat auch seine Theorie der Gerechtigkeit eine ungeheure Wirkung entfaltet. Der Höhepunkt dieser Wirkung lag im ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit. So bezeichnete auch Thomas v. Aquin Recht als die gerechte Sache selbst.⁷ Vom 13. bis zum 17. Jahrhundert⁸ beherrschte der Aristotelismus die Universitäten Europas.

Auch heute ist die Gerechtigkeit der zentrale Ausgangspunkt für die Definition des Begriffs "Recht". Im einzelnen wird jedoch die Frage, was Recht bedeutet, unterschiedlich beantwortet:

So beschreibt Coing im Rahmen einer Arbeitshypothese das Recht folgendermaßen:

"Das Recht ordnet das Zusammenleben von Menschen, die einer bestimmten Gruppe angehören. Es legt die relative Stellung der Mitglieder dieser Gruppe fest. Es grenzt die Bereiche ihrer Tätigkeit voneinander ab, und es schafft die Formen, in denen eine Zusammenarbeit möglich ist; es sieht die Formen vor, in denen die Gruppe zu einheitlichem Handeln kommt und die Rechtsordnung selbst durchgesetzt werden kann."⁹

Nach Marcie ist das Recht "die beständige Ordnung von Normen und deren Vollzugsakten, die das Zusammenleben der

5) Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1131 b.

6) Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1138 a.

7) V. Aquin, II 57, 1.

8) Coing, Rechtsphilosophie, S. 18.

9) Coing, Rechtsphilosophie, S. 131.

Menschen ermöglichen und erhalten, indem sie Kollisionen von Handlungen der Ordnungsgenossen vermeiden, Konflikte, die entstehen, austragen und lösen."¹⁰ Radbruch definiert Recht als "Wirklichkeit, die den Sinn hat, dem Rechtswerte, der Rechtsidee zu dienen."¹¹

Schließlich kann man unter Recht auch das

"Sollen, das in einem spezifischen Erzeugungszusammenhang steht, zu einer Grundnorm, das ausgeht von einer höchsten Macht auf einem bestimmten Gebiete, und das sanktioniert ist",

verstehen.¹²

Es ist auffällig, daß sich die Rechtsphilosophen davor scheuen, eine präzise Bestimmung des Begriffs zu geben. Sie nehmen eine Beschreibung vor, um damit arbeiten zu können (Arbeitshypothese). Gemeinsam ist diesen Definitionen oder Arbeitshypothesen jedoch folgendes: Das Recht ist eine normative Ordnung, die das Zusammenleben von Mitgliedern der Gesellschaft regelt. Bei widerstreitenden Interessen hat es die Funktion der Konfliktlösung, die darin besteht, Streitigkeiten zwischen den Mitgliedern der Gemeinschaft beizulegen. Dafür stellt das Recht ein geordnetes Verfahren zur Verfügung. Daneben hat das Recht aber auch die Funktion, das Aufkommen von Konflikten zu verhindern (Appellfunktion). Kommt es zu einer Rechtsverletzung, so greift die Schutzfunktion des Rechtes ein, indem repressiv Sanktionen angeordnet werden, welche normative Geltung beanspruchen. Schließlich wirkt das Recht auch stabilisierend, indem es Rechtssicherheit, Gerechtigkeit und Zweckmäßigkeit (= Rechtsidee)¹³ garantiert.

10) Marcic, Rechtsphilosophie, S. 138.

11) Radbruch, Rechtsphilosophie, S. 119.

12) Ackermann, S. 89.

13) Radbruch, Rechtsphilosophie, S. 164.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß auch die Rechtsphilosophie vom antiken Griechenland - maßgeblich beeinflusst durch Aristoteles - ihren Ausgangspunkt nahm. Ein Bestandteil des Begriffs "Recht", der bereits von Aristoteles als wesentlich erkannt worden ist, ist - materiell-rechtlich - die Gerechtigkeit.

2) Das Wesen des Rechts

Wie oben bereits dargelegt, sind erste theoretische Grundlagen sowohl des Dramas als auch des Rechts im antiken Griechenland gelegt worden. Die Dramentheorie hat sich seitdem - oft einhergehend mit sich ändernden Weltanschauungen - mannigfach gewandelt. Es hat sich sogar eine nicht-aristotelische Dramentheorie entwickelt.

Fraglich ist, wie demgegenüber das Wesen des Rechts zu bestimmen ist. Es wurde bereits bei den angegebenen Definitionen des Begriffes "Recht" festgestellt, daß dieser eng verwurzelt mit dem Begriff der Gerechtigkeit ist.

a) Der Entscheidungsmaßstab des Rechts

Um das Wesen des Rechts zu charakterisieren, ist zunächst zu prüfen, welchen Maßstab das Recht bei der Entscheidungsfindung - in der geschichtlichen Entwicklung betrachtet - zugrundelegt.

Die obigen Definitionsschwierigkeiten machen bereits deutlich, daß das Recht nicht gleichbedeutend mit dem Gesetz im materiellen Sinne ist. Die Tatsache, daß es neben dem (positiven) Gesetz auch Recht gibt, zeigt Art. 20 III GG, wonach die vollziehende Gewalt und die Rechtsprechung an Gesetz und Recht gebunden sind. Demgegenüber heißt es in Art. 97 GG und § 25 DRiG:

"Die Richter sind unabhängig und nur dem Gesetz unterworfen."

Die Normierung von Gesetz und Recht kann nur dann einen Sinn haben, wenn beide Begriffe nicht gleichbedeutend sind.

Vielfach wird mit dem Wesen des Rechts das Naturrecht in Zusammenhang gebracht. Ausgangspunkt für das Naturrecht ist die Definition des Aristoteles in der "Nikomachischen Ethik".¹

"Das für politische Gemeinschaften geltende Recht zerfällt in das natürliche und das gesetzliche. Natürlich ist jenes, das überall die gleiche Kraft besitzt, unabhängig davon, ob es anerkannt ist oder nicht. Gesetzlich ist jenes, dessen Inhalt ursprünglich so oder anders sein kann und erst durch positive Festsetzung so bestimmt wird."

"Das Naturgemäße", so lehrte Aristoteles, "ist allemal der beste Zustand eines Dinges."²

Thomas v. Aquin rezipierte im Mittelalter die aristotelische Gerechtigkeitsthese für das Christentum, und so erfuhr das - bereits bei Augustinus angelegte - christliche Naturrecht im Hochmittelalter seinen Höhepunkt. Da es nach Thomas v. Aquin Aufgabe des Gesetzes ist, die Ordnung zum Gemeinwohl herzustellen, fügte er den beiden Arten der Gerechtigkeit noch eine dritte hinzu: die Gesetzes- oder Gemeinwohlgerechtigkeit.³

Mit dem Beginn des aufgeklärten Absolutismus erfolgte eine radikale Beschränkung auf das, was dem abstrahierenden und analytischen Verstand zugänglich war. Die Gerechtigkeits- und Naturrechtslehre stand folglich im Bann des

1) Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1134 b.

2) Aristoteles, Politik, 1254 a.

3) V. Aquin, II que 58, a 2, 5, 10, 11.

rationalistischen Wissenschaftsbegriffs.⁴ Danach sollte nur das gelten, was vernunftmäßig einsichtig sei. Die Vernunftrechtler der Aufklärungszeit waren überzeugt, aus einigen wenigen apriorischen Obersätzen rein deduktiv alle weiteren Rechtssätze ableiten zu können, ohne Rücksicht auf die empirische Wirklichkeit, auf die räumlichen und zeitlichen Umstände nehmen zu müssen.⁵

Dieser Rationalismus wurde abgelöst von der Romantik und dem - ihr anscheinend widersprechenden - Kritizismus. Insbesondere Kant wandte sich in seiner "Kritik der reinen Vernunft" (1781) gegen das Dogma der Vernunft. Er legte dar, daß der Verstand die Dinge nicht erkennt, wie sie an sich sind, sondern nur wie sie ihm erscheinen.⁶ Folglich kann es auch apriorische Gerechtigkeitsinhalte nach einem Naturrecht, welches nach dem Vorbild der Naturwissenschaften konstruiert ist, nicht geben.

Die Frage jedoch, ob es ein 'geschichtliches' Naturrecht gibt, das die Ordnung einer bestimmten Zeit darstellt, blieb bei Kant offen. Mit Hegel hat das idealistische Naturrecht seinen Höhepunkt erfahren. Alles Geistige vollzieht sich nach Hegel nach dem dialektischen Prinzip, der These, Antithese und Synthese. Auch die Geschichte ist danach die Entfaltung der Vernunft. Der Staat ist für Hegel in seiner Absolutsetzung "die Wirklichkeit der sittlichen Idee" und damit auch der höchste Rechtswert.⁷

Das 19. Jahrhundert wandte sich ab der Jahrhundertmitte stark dem Rechtspositivismus zu. Nach der maßgeblich von Feuerbach entwickelten These ist wesentliches und unverzichtbares Merkmal allen objektiven Rechts seine Positivität.⁸ Mit dieser positivistischen Rechtstheorie

4) Kaufmann, Gerechtigkeit, S. 21.

5) s. dazu Wieacker, Privatrechtsgeschichte, S. 322.

6) Kant, Werke, Bd. 3, S. 244 ff.

7) Hegel, § 257.

8) Feuerbach, Kritik des natürlichen Rechts, S. 135.

ging die positivistische Methodenlehre einher, die im zweiten Teil näher zu untersuchen ist. Der Richter hat danach nur unter das Gesetz zu subsumieren. Im Laufe der weiteren Entwicklung wurde der Ausgangspunkt des von Feuerbach vertretenen legitimen Positivismus, daß der Gesetzgeber gerechte und sittliche Gesetze erlassen muß, immer mehr verlassen. Schließlich vertrat Karl Bergbohm zu Ende des Jahrhunderts die Auffassung, daß auch "das niederträchtigste Gesetzesrecht, sofern es nur formell korrekt erzeugt ist, als verbindlich" anzuerkennen sei.⁹

Betrachtet man die Entstehungsgeschichte des Art. 20 III GG, so zeigt sich, daß die Formel "Gesetz und Recht" kein Produkt gesetzgeberischen Zufalls darstellt, sondern gewählt worden ist "zum Zwecke der besseren Kennzeichnung der Rechtsstaatlichkeit als der Grundlage des Grundgesetzes."¹⁰ Art. 20 III GG will also zum Ausdruck bringen, daß die Bundesrepublik ein materialer Rechtsstaat ist, in dem das Recht als solches Realität besitzt und Wirksamkeit entfaltet.¹¹

Radbruch hatte in seiner früheren Lehre den Wert der Rechtssicherheit überschätzt und deshalb das positivistische Moment im Recht überbetont. Schließlich wandte er sich wieder der aristotelischen Lehre zu, daß gesetzliches Unrecht unverbindlich ist und daß an seine Stelle das übergesetzliche Recht treten muß.¹² Das BVerfG¹³ hat im Anschluß an Radbruch¹⁴ erklärt:

"Der Konflikt zwischen der Gerechtigkeit und der Rechtssicherheit dürfte dahin zu lösen sein, daß das positive, durch Satzung und Macht gesicherte

9) Bergbohm, S. 398.

10) Matz, S. 132.

11) Kaufmann, Gesetz und Recht, S. 360, Gerechtigkeit, S. 33; v. Münch, Art. 97 Rn. 18; Darmstaedter, NJW 1957, 769.

12) Radbruch, SJZ 1946, 105.

13) BVerfGE 3, 225 (232).

14) Radbruch, Rechtsphilosophie, S. 345.

Recht auch dann den Vorrang hat, wenn es inhaltlich ungerecht und unzweckmäßig ist, es sei denn, daß der Widerspruch des positiven Gesetzes zur Gerechtigkeit ein so unerträgliches Maß erreicht, daß das Gesetz als 'unrichtiges Recht' der Gerechtigkeit zu weichen hat."

Nach dem oben Dargelegten hat das Recht das Gesetz zur Voraussetzung, denn eine Rechtsentscheidung ohne eine Norm, ohne einen Maßstab des Richtigen, kann es nicht geben.

Der "Werdegang" des Rechts vollzieht sich nach Kaufmann in drei Stufen: die erste Stufe ist die Grundsatznorm (Naturgesetz, Prinzip), die zweite ist das positive Gesetz, die dritte Stufe ist die Entscheidung in der konkreten Situation.¹⁵

b) Erscheinungsformen des Rechts

Der Mythos - die Handlung - ist nach Aristoteles das Kernstück des Dramas. Auch das Recht tritt nach außen durch seine Handlungsform, den Prozeß in Erscheinung. Einer der auffälligsten Züge gerichtlicher Verfahren ist, daß in ihnen kontradiktorisch verhandelt wird, also gegeneinander gerichtetes Handeln zu beobachten ist. Im

15) Kaufmann, Gesetz und Recht, S. 381; Richterpersönlichkeit, S. 301.

16) Wipfelder, DRiZ 1987, 118: "Vor Gericht kann der Bürger in höchstem Maße an der rechtsstaatlichen Ordnung mitwirken: Hier wirkt er unmittelbar am Werdegang jenes Aktes mit, der ihn unmittelbar betrifft. Kein staatliches Verfahren schneidet so tief in die menschliche Existenz ein wie der Gerichtsprozeß, wo sich das Recht konkret, ad personam und ad hoc auswirkt. Im Gericht erlangt das Recht irreversible Aktualität, es wird konkret und passiert das Ziel. Was vorher geschieht, ist Recht, auf Vorrat erzeugt, also potentiell Recht. Das Gericht ist die Stätte, wo der Richter genötigt ist, uns anzuhören, uns aussprechen zu lassen - einen anderen Ort des geduldgigen Zuhörens gibt es nicht."

Rahmen eines formellen Verfahrens versucht der Richter, Konflikte zwischen den Rechtsgenossen zu lösen. Die von dem Entscheidungsträger zur Lösung eines Streites getroffene Entscheidung hat für die davon Betroffenen einen verbindlichen Charakter. Gerade deshalb muß sie richtig sein.¹⁷

Ein Mittel, die angestrebte Richtigkeit zu erzielen, ist die Einrichtung und die Durchführung eines formellen Verfahrens, dessen Ablauf durch das Verfahrensrecht normiert ist. So bauen z.B. alle Gerichtsverfahren auf einer Rollendifferenzierung auf, die sicherstellt, daß die Betroffenen nicht selber entscheiden.¹⁸ Indem die streitenden Beteiligten, um einen Erfolg zu erreichen, sich bestimmten Verhaltensregeln unterwerfen und ihr Verhalten dem Verfahrenssystem einfügen, erkennen sie sich wechselseitig in ihren Rollen als Parteien an. Daneben muß z.B. sichergestellt werden, daß alle entscheidungserheblichen Tatsachen dem Entscheidungsträger bekannt werden können.

Darüber hinaus dient die Durchführung eines formellen Verfahrens der Transparenz und der Akzeptanz durch den von der Entscheidung Betroffenen. Die Entscheidungsfindung ist aufgrund der normierten Verfahrensgrundsätze für den Entscheidungsempfänger rational nachvollziehbar. Es ist schließlich erwiesen, daß die Durchführung eines Verfahrens die Bereitschaft der Betroffenen steigert, die Entscheidung als richtig anzuerkennen und sie zu befolgen.¹⁹ Wenngleich nicht jede Entscheidung für den Unterlegenen einsichtig sein wird, so werden die Beteiligten durch die Teilnahme am Verfahren veranlaßt, die bereits oben angesprochene Verteilung der Rollen und Entscheidungskompetenzen, die Prämissen der gesuchten Entscheidung und schließlich die gesamte Rechtsordnung mit darzustellen und zu bestätigen.²⁰ Dies zeigt auch, daß für

17) s. dazu Bork, S. 87.

18) Luhmann, Legitimation, S. 103.

19) Bork, S. 90.

20) Luhmann, Legitimation, S. 114.

eine aktive Teilnahme der Beteiligten z.B. die betonte Darstellung der richterlichen Unabhängigkeit notwendig ist.

Schließlich sei in dem hier interessierenden Zusammenhang noch auf folgenden Aspekt hingewiesen. Das Verfahren dient, wie oben schon dargelegt, vornehmlich dem Zweck, eine richtige und wahre Entscheidung zu erreichen. Durch die bereits angesprochene Rollenbindung wird ein "existentielles" Engagement²¹ verhindert; das Verfahren schützt also den Betroffenen gerade davor, sich allzu eng mit Wahrheit und Recht zu identifizieren, und es wird dem Unterlegenen die Möglichkeit offen gehalten, sich von Wahrheit und Recht und damit auch von seiner Niederlage zu distanzieren.

3) Erziehungsfunktion des Rechts

Nach Schiller wirken die auf der "Schaubühne" dargestellten Rechtsprobleme gerade dadurch, daß sie dem Zuschauer beispielhaft vorgeführt werden, nachhaltiger auf das Bewußtsein der Öffentlichkeit ein als das geltende Recht.

Auch Hegel kommt in seiner Rechtsphilosophie auf die Kenntnis und Kundmachung des Gesetzes zu sprechen:

"Die Gesetze so hoch aufhängen, wie Dionysius der Tyrann tat, daß sie kein Bürger lesen konnte, - oder aber sie in den weitläufigen Apparat von gelehrten Büchern, Sammlungen von Dezisionen abweichende Urteile und Meinungen, Gewohnheiten u.s.f. und noch dazu in einer fremden Sprache zu vergraben, so daß die Kenntnis des geltenden Rechts nur denen zugänglich ist, die sich gelehrt darauf legen, - ist ein und dasselbe Unrecht."¹

Für Büchner schließlich ist das Gesetz mit politischem Vorbedacht nicht auf das Begriffsvermögen des Volkes abgestellt:

21) Luhmann, Legitimation, S. 105.

1) Hegel, § 147.

Das Gesetz ist das Eigentum einer unbedeutenden Klasse von Vornehmen und Gelehrten, die sich durch ihr eigenes Machwerk die Herrschaft zuspricht. Diese Gerechtigkeit ist nur ein Mittel, Euch in Ordnung zu halten, damit man auch bequemer schinde; sie spricht nach Gesetzen, die ihr nicht versteht, nach Grundsätzen, von denen ihr nicht wißt, Urteile, von denen ihr nichts begreift."²

Eine ähnlich negative Beurteilung des Gesetzgebers findet sich auch in der heutigen Zeit:

"Ganz allgemein fällt auf ..., wie wenig sich der Gesetzgeber um die Wirksamkeit und Wirkungen der von ihm erlassenen Gesetze kümmert."³

Allein diese Äußerungen zeigen, daß von dem - verständlichen - Gesetz als solchem eine "Erziehungsfunktion" ausgeht.⁴ Darüber hinaus ergibt sich, daß aus dem bloßen Bestehen eines Gesetzes nicht schon automatisch ein für den Adressaten verbindliches "Sollen" folgt. Die Unmöglichkeit, einen einheitlichen Rechtsbegriff zu bilden, liegt bereits darin begründet, daß das Recht eine Wirklichkeitsseite (Seins-Erscheinung) und eine Ideenseite (Sollens-Charakter) aufweist.

a) Das Sein

Die Welt enthält eine Fülle von dem, was der Mensch kraft Wahrnehmungs- und Einsichtsvermögen wahrnehmen kann (dem Seienden). Innerhalb des "Sein" ist das "Dasein", welches wertneutral angibt, daß ein Gegenstand existiert, vom "Sosein", das angibt, was es ist, zu unterscheiden. Falsch ist die Vorstellung, reales "Sein" komme nur der Materie zu - auch immaterielles "Sein", soweit es erfahrbar ist,

2) Büchner/Weidig, S. 7.

3) Noll, S. 263.

4) So wohl auch Barfuß, DRiZ 1987, 50; Wipfelder, DRiZ 1987, 117.

besitzt Realität.⁵ Geistiges "Sein" besitzt Realität dadurch, daß es sich in den - kraft Denkens erlangten - Anschauungen oder Wertungen widerspiegelt. Auch das Recht ist unter Anlegung dieses Maßstabes "Sein". Dieses "Sein" ist nun aber kein Gegensatz zum Idealen, vielmehr sind "ideales" und "reales Sein" miteinander verwoben.⁶ Zwar kommen das Tapfere, das Gerechte, das Sittliche als eine eigene Seinsweise nicht vor, jedoch macht schon ihre Verwendung im Sprachgebrauch ("sittliches Handeln", "gerechtes Verhalten") deutlich, daß solche idealen Momente im Recht von Bedeutung sind.

b) Das "Sollen"

Das "Sollen" setzt auf der einen Seite eine Instanz voraus, die etwas fordert, auf der anderen Seite einen Adressaten, der das Geforderte verwirklichen soll. Erst aufgrund einer Legitimation wird der Anspruch zu einer verbindlichen Anforderung.⁷

Henkel unterscheidet zwischen heteronomem "Sollen" - die Anforderungen werden durch ein real existierendes Gegenüber gestellt - und einem autonomen "Sollen", wobei sich der Mensch eigene Ansprüche auferlegt. Dies ist der Fall bei Sollensanforderungen, welche die Wertideen an uns stellen, die Idee des Rechtlichen, des sittlich Guten, der Gerechtigkeit. Von dem Adressaten werden diese Sollensanforderungen als Stimme des eigenen Gewissens erlebt.⁸

Aus der Tatsache, daß es ein "Sein" und ein "Sollen" gibt, folgt, daß das Recht nicht nur als ein System von "Sollensnormen" betrachtet werden kann, sondern vielmehr

5) Henkel, S. 22.

6) Hartmann, N., S. 265; Ackermann, S. 35.

7) Auch Kelsen zieht aus der von ihm vertretenen "Reinen Rechtslehre" nicht die Konsequenz, auf den Bereich des Sollens zu verzichten. Kelsen, S. 35 f.

8) Henkel, S. 24.

auch der Realität des "Seins" verpflichtet ist. Im Rahmen des "Sollens" gibt es verschiedene Ansatzpunkte: religiöses, sittliches (moralisches Sollen) und rechtliches Sollen. Fraglich ist, ob das rechtliche "Sollen" - als durchsetzbares Recht - von dem sittlichen "Sollen" zu trennen ist.

Für die deutsche Naturrechtslehre und den deutschen Idealismus stellen Ethik und Recht ein zusammenhängendes Ganzes dar. Erst im 19. Jahrhundert - mit der Wendung zum Positivismus - setzte das Bemühen ein, den Begriff des Rechts selbständig als staatliches Gesetz und unabhängig von dem der Sittlichkeit zu bestimmen. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bezeichnet Kelsens "Reine Rechtslehre",⁹ in der er zwischen Rechts- und Moralnormen differenziert. Für eine Einheit zwischen Rechtspflicht und sittlicher Pflicht spricht jedoch folgendes: Der Mensch bildet als natürliches und moralisches Wesen eine Einheit, dem es fremd wäre, sich in ein rechtliches und sittliches Individuum aufzuspalten.¹⁰ Auch in der Wirkungsweise sind Recht und Sittlichkeit einander ähnlich. Beide sind für den Bürger verpflichtend und wenden sich an die Freiheit des einzelnen, sich zu entscheiden.¹¹

Abzulehnen ist daher die "Imperativtheorie", die die Rechtsgeltung aus der Autorität der Anordnung desjenigen erklärt, der die Rechtsnorm erlassen hat. Gegenüber dieser Lehre hat die historische Schule die eigentliche Quelle der Rechtsgeltung in der Volksüberzeugung gesehen. Diese Auffassung ist dann in der "Anerkennungstheorie" formuliert worden.¹² Danach trägt das Rechtsbewußtsein, das durch sittliche Wertvorstellungen und Gruppengeist bestimmt ist, das Recht. Die "Imperativtheorie" verkennt,

9) Kelsen, S. 21.

10) Larenz, Reich und Recht, S. 376.

11) Dieser Vorstellung kommt Schiller mit seiner Theorie des "Pathetisch-Erhabenen" am nächsten.

12) Klein, S. 434.

daß die vom Recht und seinen Sollensanforderungen intendierte Wirkungsweise sich in einer Stufenfolge entwickelt. Primär besteht sie darin, die Rechtsunterworfenen durch geistig-willensmäßige Beeinflussung zu freiwilliger Befolgung der Rechtsnormen zu veranlassen. Erst sekundär, im Fall des Versagens freiwilliger Motivation, liegt es in der Intention rechtlicher Sollensnormen, die Rechtsunterworfenen durch psychischen Druck zum Rechtsgehorsam zu motivieren.¹³

Wenngleich das Erfordernis der Anerkennung des Rechts im Sinne einer freiwilligen Befolgung der gesetzten Normen theoretisch erkannt ist, so bleibt aber fraglich, welches die tatsächlichen Umstände sind, die gegeben sein müssen, damit von einer Geltung in diesem Sinne gesprochen werden kann.

So wird man zunächst nicht fordern dürfen, daß die Gesamtbevölkerung jeden einzelnen Satz der Rechtsordnung kennt und anerkennt. Luhmann hat in diesem Zusammenhang einmal die Frage gestellt, ob § 1753 BGB wirklich jedermann bekannt sein müsse.¹⁴ Nach Coing ist eine Differenzierung erforderlich. Danach kommt es darauf an, daß die Grundwerte, auf denen die betreffende Rechtsordnung beruht, und die sich daraus ergebenden Institute in der Volksanschauung verwurzelt sind. Darüber hinaus müssen diejenigen Prinzipien und Verfahren anerkannt sein, nach denen in einer bestimmten Gesellschaft Recht entstehen soll. Schließlich kommt es darauf an, daß der Staat als Organisation anerkannt ist.¹⁵

Eine Norm wirkt also für den Adressaten nur dann als ein "Sollen", wenn er sie aufgrund einer autonomen Entscheidung anerkennt.¹⁶ Dann kommt es zu einer Annäherung zwischen Sein und Sollen.

13) Henkel, S. 119.

14) Luhmann, Rechtssoziologie, S. 67.

15) Coing, Rechtsphilosophie, S. 299.

16) Zippelius, S. 45; Henkel, S. 24.

c) Zusammenfassung und Vergleich

Ziel einer Erziehung im Sinne des Rechts ist es, durch die Einwirkung auf den Bereich der Sittlichkeit eine Annäherung von Sein und Sollen zu erreichen mit der Folge, daß der Adressat die ihn verpflichtende Norm aufgrund einer autonomen Entscheidung anerkennt.

Dieses Ergebnis entspricht am ehesten dem Ansatzpunkt Schillers, wonach vorrangiges Ziel der "Schaubühne" die Einübung des "sittlichen Vermögens zum Widerstand" ist. Auch der resignierende Ansatz Dürrenmatts, der eine Wirkung auf den Rezipienten von vornherein nicht bezweckt, findet in der heutigen Rechtssoziologie zum Teil seine Entsprechung.

Insgesamt ergibt sich die Vergleichbarkeit von Drama und Recht weiterhin daraus, daß sowohl das Drama als auch die Rechtsnorm aus einem geschichtlichen Leben hervorgehen. Dementsprechend sind auch - der jeweiligen historischen Situation angepaßt - immer wieder neue Dramentheorien entwickelt worden. Ebenso unterlag der Begriff des Rechts in der Vergangenheit Wandlungen.

Schließlich ergibt sich ein wesentliches Kriterium für die Vergleichbarkeit aus der Tatsache, daß sowohl das Drama als auch das Recht auf Handlung angewiesen sind. Aristoteles bezeichnet diese als Mythos; Handlungsform des Rechts ist der Prozeß. Sowohl das Drama als auch das Recht bedienen sich zur Lösung des Konflikts eines bestimmten formellen Verfahrens. Wenngleich das moderne Drama die strenge Form des aristotelischen Theaters zunehmend leugnet, wird auch jenes gerade durch die Auseinandersetzung mit den aristotelischen Formerfordernissen mitbeeinflußt. Folglich besteht also unter diesen Gesichtspunkten zumindest eine Vergleichbarkeit, die es rechtfertigt, weiterhin vergleichend nach den jeweiligen Entscheidungsträgern und Entscheidungskriterien zu fragen.

B. Die Konfliktlösung

Ein signifikantes Wesensmerkmal sowohl des Dramas als auch des Rechts ist das Bestehen eines Konflikts, dessen Lösung sich innerhalb eines formal geordneten oder zumindest allgemein nach Aufklärung strebenden Verfahrens vollzieht. An der Lösung des Konflikts sind maßgeblich die jeweiligen Entscheidungsträger beteiligt, die ihre Entscheidung an Hand von näher zu untersuchenden Entscheidungskriterien treffen.

I. Entscheidungsträger

Die Frage, welche Instanz zur Lösung des Konflikts berufen ist, soll im Mittelpunkt der nachfolgenden Erörterung stehen.

1) im Drama

Wie oben bereits unter dramentheoretischen Gesichtspunkten dargelegt, stehen sich im Drama zwei scheinbar unvereinbare Positionen gegenüber (Spiel und Gegenspiel).

Im aristotelischen Theater erreicht der Konflikt seinen Höhepunkt in der Mitte des Dramas;¹ daran schließt sich die fallende Handlung an. Der plötzliche Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil ist die Folge der Lösung des Konflikts.² Dieser Lösung vorgelagert ist eine Entscheidung. Wenngleich die Formerfordernisse im nicht-aristotelischen Theater keine Gültigkeit mehr besitzen, so ist Thema auch dieser Dramen die Polarität von zwei unterschiedlichen Positionen.

1) "pyramidale Struktur".

2) "Vorzüglich dieser Theil des Dramas ist es, welcher den Charakter des Dichters in Anspruch nimmt", Freytag, S. 117.

Gemeinsam ist beiden Dramentypen mithin das Bestehen und die Lösung eines Konflikts kraft Entscheidung. Die unterschiedlichen dramentheoretischen Konzepte lassen bereits vermuten, daß die Entscheidung verschiedenen Instanzen zugewiesen ist. Als solche kommen eine dramatis persona, der Autor, der Zuschauer³ und schließlich ein Gott in Betracht.

a) "deus ex machina"

Der Konflikt kann zunächst durch eine in dem Stück erscheinende Gottheit gelöst werden.

aa) im antiken Theater

Entsprechend der oben bereits angesprochenen griechischen Vorstellung von der Epiphanie könnte die Entscheidung durch einen - nach heutigem Verständnis: unerwartet - in das Stück eingreifenden Gott herbeigeführt werden.

(a) Trennung zwischen göttlichem und menschlichem Bereich

Voraussetzung für das gezielte Eingreifen eines Gottes in das Stück ist zunächst, daß im antiken Drama überhaupt eine Trennung zwischen göttlichem und menschlichem Bereich möglich ist. Besteht zwischen beiden eine unlös- bare Einheit, so ist die Zuweisung an eine der beiden Instanzen nicht sinnvoll.

Lesky untersuchte das Verhältnis von Göttern und Menschen im griechischen Epos: In der "Ilias" und in der "Odyssee".⁴ Er diskutierte die Frage, inwieweit die Men-

3) Der Zuschauer kann Entscheidungsträger in den Fällen sein, in denen der Konflikt im Drama selber ungelöst bleibt.

4) Lesky, Geschichte, S. 84.

schen überhaupt Entscheidungen treffen, und kam zu der These, das Hineinwirken der Götter in den menschlichen Bereich sei so stark, daß eine autonome Entscheidung unmöglich erscheine. Dabei gelangte er jedoch zu dem Ergebnis, daß schon eine solche Fragestellung die Struktur der homerischen Welt verkenne. Menschliches Wollen und göttliches Planen stimmten vollkommen überein, so daß eine Trennung beider Bereiche künstlich erscheine.⁵ Die Verbindung sei in der homerischen Welt völlig unreflektiert.

Fraglich ist, ob dieses einheitliche Weltbild auch im antiken Drama noch Gültigkeit besitzt mit der Folge, daß menschliche Entscheidungen sich nicht vom göttlichen Bereich trennen lassen.

Gegen eine Übereinstimmung spricht zunächst die räumliche Trennung von Mensch und Göttern. Im ältesten Theater Athens wurde auf einem runden Tanzplatz (Orchestra) gespielt, in dessen Mitte der Altar des Dionysos stand. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. wurde ein Bühnenhaus errichtet, ein Zelt (Skene) oder eine Hütte, in der die Schauspieler ihre Kostüme aufbewahrten. Aus einem "Ganzrund" war ein "Halbrund" geworden. Die Zuschauer saßen auf einer Anhöhe, der Tempel des Gottes wurde durch die Skene verdeckt.⁶ Diese bauliche Veränderung bedeutet zwar eine Zurückdrängung des kultisch-mythischen Charakters, andererseits ist sie Voraussetzung für das Entstehen eines beliebten griechischen Bühnenmechanismus, des "deus ex machina". Dabei handelte es sich um einen schwenkbaren Kran, mit Hilfe dessen ein Korb hinter dem Dach des Bühnenhauses hervorschwenkte. Darin saß der "Gott", der das festgefahrene Geschehen zurück in

5) So auch Kreller, S. 15; wohl auch Jellinek, S. 208: "Die zauberhafte Morgendämmerung der Geschichte ist über die Welt des griechischen Dramas gebreitet. Ungeschieden ruht noch Göttliches und Menschliches in ihr beisammen."

6) Gregor, S. 114, Berthold, S. 107, 108.

die mythologischen Bahnen lenkte.⁷ Inhaltlich wurde der "deus ex machina" von den antiken Tragödiendichtern zur Lösung eines Geschehensknotens eingesetzt. So gilt Euripides als "Erfinder"⁸ des "deus ex machina". In seinen Dramen "Iphigenie bei den Tauren", "Helena" und "Ion" gibt das Erscheinen des "deus ex machina" dem Geschehen eine neue Wende und löst schließlich den Konflikt.

Es wird ersichtlich, daß die Dichter dieses Mittel bewußt zur Lösung eines Knotens einsetzen und folglich eine Trennung zwischen menschlichem und göttlichem Bereich in der Gedankenwelt vorhanden war.

(b) Der Einsatz des "deus ex machina" als szenisches Moment bei Euripides

Exemplarisch sei der Gebrauch dieses szenischen Überraschungsmoments bei der "Helena" gezeigt.

Die Intrige ist geglückt, Helena und Menelaos haben Theoklymenos - Helenas vermeintlich künftigen Gatten - überlistet und sind entkommen. Der König Theoklymenos will sich auf seine Schwester Theonoe stürzen, um sie zu töten. Nur durch ihre Hilfe ist den beiden die Flucht geglückt. Der Versuch der Diener, ihren König zurückzuhalten, ist sinnlos. Plötzlich erscheinen in der Höhe die Dioskuren:

"Halte inne deinen Zorn, der dich nicht recht
fortreißt /.../ Denn nicht bestimmt dir ist die
Ehe, der du zürnst / auch tat dir Unrecht nicht
der Nereidin Kind / die Schwester Theonoe, als
die Götter sie / geehrt und gerechten Auftrag
eures Vaters."⁹

7) Bei einigen Stücken wurde auch das Dach der Skene mitbenutzt; dieses Dachpodium ging, da vornehmlich Götter hier agierten, als Theologeion in den antiken Sprachgebrauch ein.

8) Spira, S. 161

9) Euripides, Tragödien, Bd. IV, V. 1642.

Das Geschehen erscheint Theoklymenos nun als vom göttlichen Willen geplant:

"O Söhne Leda und des Zeus! Den früh'ren Streit um eure Schwester laß ich fahren. Nicht mehr will ich meine Schwester töten; jene aber kehr nach Haus zurück, wenn es den Göttern gut so scheint."¹⁰

Bei Euripides ist also der unerwartet eingreifende "deus ex machina" der Entscheidungsträger, der dem Stück eine Wende gibt.

Schon die Antike begegnete dem Gebrauch dieses (anwesenden) "deus ex machina" kritisch.¹¹ Das Eingreifen des "deus ex machina" wird als eine Verlegenheitslösung für den Dichter betrachtet, der nicht mehr weiter weiß.¹² Spira weist jedoch in seiner Arbeit nach, daß der Dichter einen toten Punkt, einen "Knoten" erst schuf, um dann den "deus ex machina" motiviert eingreifen zu lassen.¹³ Dies entspricht der griechischen Vorstellung von der Epiphanie, wo Gott erscheint, um eine menschliche Grenzsituation zu lösen.

10) Euripides, Tragödien, Bd. IV, V. 1680.

11) Aristoteles, Poetik 1154 a 37.

12) So auch die Kritik, die von juristischer Seite gegen das Eingreifen des "deus ex machina" erhoben wird, Jellinek, S. 216: "Aus der Idee des absoluten Unterworfenenseins des Menschen unter den rechtsetzenden Willen der Götter ist eine Eigentümlichkeit vieler griechischen Dramen zu erklären, welche bereits im Altertum von den Einsichtsvollen getadelt wurde, uns Modernen jedoch als unbedingt verwerflich erscheint. Wenn nämlich der dramatische Konflikt derart war, daß aus den Charakteren der handelnden Personen eine Lösung unmöglich erschien, dann schwebte auf der Maschine ein Gott durch die Lüfte hernieder, dessen Gebot eine Übereinstimmung der streitenden Willen hervorruft, eine Spezialverfügung des Gesetzgebers schlichtet den Streit."

13) Spira, S. 163.

(c) Die Bedeutung des "deus ex machina" bei Sophokles

In den noch erhaltenen Stücken des Sophokles findet sich die Lösung eines dramatischen "Knotens" durch den "deus ex machina" nur im "Philoktet" - einem Intrigenstück.¹⁴

Kann daraus der Schluß gezogen werden, daß die Entscheidung des Konflikts einer anderen Instanz zugewiesen ist? Exemplarisch ist an den Dramen "Antigone" und "König Ödipus" zu untersuchen, wer hier die Entscheidung herbeiführt.

Eine Lösung des Konflikts zwischen Antigone und Kreon kann - nach griechischem Verständnis - nur ein Götterentscheid bringen. Sophokles bedient sich dabei jedoch nicht des "deus ex machina", sondern er läßt die Götter durch den Seher Teiresias sprechen.¹⁵ Anders als bei der "deus ex machina"-Technik lehnen sich Kreon wie auch Ödipus zunächst gegen den Spruch auf. Sie bezichtigen Teiresias der Bestechung. Erst mit Hilfe des Chores, der als Hüter der Ehrfurcht vor den Göttern auftritt,¹⁶ bahnt sich die

14) Neoptolemos soll - nach einem Plan des Odysseus - den Philoktet durch eine List zu einem Kampf um Troja bewegen. Das Helenosorakel hat den Fall Trojas von der Teilnahme des Philoktet und seines berühmten Bogens abhängig gemacht. Neoptolemos kann nicht gegen seine "physis" handeln, offenbart Philoktet die Intrige in der Hoffnung, daß dieser sich dem Götterwillen, welcher in dem Orakelspruch zum Ausdruck kommt, beuge. Philoktet bleibt jedoch bei seiner Weigerung, er will keine Rettung. In dieser dramatischen Grenzsituation erscheint auf dem Theologeion Herakles und gebietet dem Philoktet, nach Troja zu ziehen. Philoktet folgt der Götterweisung, und der Orakelspruch wird erfüllt; kritisch gegenüber diesem "unkünstlerischen Gewaltakt", v. Wilamowitz-Moellendorf, S. 277.

15) Sophokles, Tragödien I, S. 60: "Mein Sohn komm zur Besinnung! Sich verirren / ist aller Sterblichen gemeinsam Los... / Nur Eigensinn macht sich der Torheit schuldig / laß ab vom Toten / Quäl nicht den Gefallenen!"

16) Wolf, Rechtsdenken, Bd. II, S. 260, 276.

Umkehr an. Der tragische Ausgang der Stücke kann dadurch jedoch nicht mehr verhindert werden.

Auch wenn die Götter im Drama real nicht vorkommen, so zeugt doch das dramatische Geschehen von ihrer Präsenz. Die Götter bestimmen das Schicksal der Menschen, ein Auflehnen der Menschen gegen den feststehenden Götterwillen ist sinnlos.¹⁷ Besonders deutlich wird dies in "König Ödipus". Sowohl Ödipus als auch Iokaste wollen den verkündeten Verhängnissen aus dem Wege gehen. Sie wollen den durch Göttersprüchen gefügten Geschicken ausweichen, und dies führt sie um so unmittelbarer in die Katastrophe. Auch wenn die Götter in den Dramen des Sophokles nicht mehr in Gestalt auf dem Theologeion auftreten, sondern abwesend sind, so ist doch der Mensch fest eingebunden in die göttliche Ordnung. Die Lehre von der Epiphanie besitzt folglich auch hier - allerdings im übertragenen Sinne - Gültigkeit.¹⁸

bb) im modernen Theater

Das Eingreifen der Gottheit - insbesondere in der Form des "abwesenden" Gottes - ergab sich für den attischen Zuschauer folgerichtig aus seinem Verständnis der göttlichen Weltordnung.

Umso erstaunlicher erscheint es zunächst, daß auch Dürrenmatt heute, wo diese Einheit zerbrochen ist, in seinem Stück "Besuch der alten Dame" ein ähnliches Stilmittel benutzt.

17) Reinhardt, S. 197; Hensel, S. 41.

18) Zu dem gleichen Ergebnis gelangt auch Schirnding, DRiZ 1982, 150, in seinem Vortrag bei der Tagung "Literatur und Recht" der Deutschen Richterakademie; danach garantiert die Gottheit den Sieg von Wahrheit und Gerechtigkeit in einer vordergründig und vorläufig ungerechten und unwahren Welt.

Die Einwohner der verarmten Kleinstadt Güllen erwarten voller Hoffnung den Besuch von Claire Zachanassian. Diese ehemalige Bürgerin der Stadt erscheint als reichste Frau der Welt. Von ihr erhofft man sich finanzielle Zuwendung. An die Stelle der Flugmaschine ist der D-Zug getreten, den Claire planwidrig durch eine Notbremsung zum Stehen bringt. Auch Claire erscheint in einer Grenzsituation, denn die ganze Stadt soll gepfändet werden.

"Die alte Dame" übernimmt jene absolute Instanz, die in der griechischen Tragödie die Götter repräsentieren.¹⁹ Auch die Güllener empfinden ihre schicksalhafte Macht.²⁰

Der weitere Verlauf des Stücks zeigt, daß Dürrenmatt diese Technik gerade benutzt, um das Groteske unserer Welt vorzuführen.²¹ Besonders sinnfällig wird der Bezug zur griechischen Tragödie im Schlußgesang des Chors der Güllener. Der Chor besingt den eschatologischen Weltzustand. Gerade hier wird jedoch die Parodie sichtbar. Während sich am Ende der "Antigone" der Blick auf die rätselhafte göttliche Ordnung und die moralische Größe des Menschen öffnet, stellt der Chor bei Dürrenmatt geradezu die Umkehr jener reinigenden Wirkung dar, welche auf die Katastrophe in der antiken Tragödie folgt. Verabsolutiert wird die Welt des Konsums. Ging es in der antiken Tragö-

19) Durzak, S. 96.

20) So äußert z.B. der Lehrer: "Kommt mir vor wie eine Parze, wie eine griechische Schicksalsgöttin. Ich bin erschüttert. Zum ersten Mal in Güllen fühle ich antike Größe" - und später heißt es: "Sie verlangen absolute Gerechtigkeit wie eine Heldin der Antike kommen Sie mir vor, wie eine Medea", Dürrenmatt, Komödien I, S. 274, 314.

21) Dürrenmatt, Komödien I, S. 348, in der Anmerkung: "Claire Zachanassian stellt weder die Gerechtigkeit dar noch den Marshallplan oder gar die Apokalypse, sie sei nur das, was sie ist, die reichste Frau der Welt, durch ihr Vermögen in der Lage, wie eine Heldin der griechischen Tragödie zu handeln, absolut, grausam wie Medea etwa."

die um den Widerstreit zwischen dem von Gott verhängten Schicksal und dem moralischen Vermögen des Menschen, so erfolgt hier eine Reduktion auf die Alternative Armut und unbegrenzter Konsum.²² Auch Dürrenmatt benutzt in seinem Stück "Besuch der alten Dame" rein formal das Stilmittel des "deus ex machina". Inhaltlich parodiert er jedoch die antike Tragödie. Claire ist als "deus ex machina" Entscheidungsträgerin des Stücks.

b) Die dramatis personae

Als Entscheidungsträger können auch die "dramatischen Personen" selber fungieren.

aa) Das Drama des Sturm und Drangs

Vom dramentheoretischen Konzept her betrachtet, könnten im Drama des Sturm und Dranges die dramatis personae selber Entscheidungsträger sein.

Zu verstehen ist das oben dargelegte Konzept der "Stürmer und Dränger", wenn man es als Abgrenzung zur Epoche der Aufklärung begreift. An die Stelle rationalistischer Distanz zum Objekt tritt eine Kundgabe der von ihm ausgelösten Ergriffenheit von Gefühl und Geist.²³ Das "Genie" wird zum Schlüsselwort für das erwachte Selbstbewußtsein der Dramatiker.²⁴ Folge dieses neuen Lebensgefühls war die Ablehnung der normativen Ästhetik. Als Vorbild diente das Theater Shakespeares. Die Befolgung der aristotelischen Regeln wurde als Last empfunden. Zum Ausdruck ge-

22) Buddecke, S. 352.

23) Zenke, Drama, S. 123.

24) Goethe, Der junge Goethe, S. 83: "Der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne. So ruft jeder, der sich fühlt."

langen diese Gedanken - zumindest indirekt - auch in Schillers "Räubern":

"... Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus."²⁵

Auf die aristotelische Dramentheorie bezogen, bedeutet diese Äußerung eine offenkundige Absage an das strenge Gerüst. Durch die zunehmende Episierung kann im Drama ein breiterer Lebensausschnitt dargestellt werden.²⁶ Nicht mehr der Mythos oder die Fabel sind Mittelpunkt des Dramas. Ziel des Stücks ist vielmehr die Darstellung des Charakters.²⁷ Mit der Ablehnung der aristotelischen Regeln ging eine Abgrenzung in thematischer Hinsicht einher. So wehren sich die "Stürmer und Dränger" gegen das über den Menschen von den Göttern verhängte irrationale Schicksal. Sie akzeptieren in ihren Stücken die individuelle, freie Selbstentfaltung des Menschen.²⁸

Die Bedingungen für eine freie Entscheidung der dramatis personae sind mithin gegeben. Zu prüfen ist anhand einzelner ausgesuchter Dramen - deren Auswahl im Rahmen der Arbeit nur exemplarische Bedeutung zukommen kann -, ob die so charakterisierten dramatis personae wirklich eigenverantwortliche Entscheidungsträger sind.

25) Schiller, Werke, Bd. I, S. 504.

26) So finden sich in Goethes "Götz von Berlichingen" mehr als fünfzig Schauplätze.

27) Martini, Poetik, S. 127.

28) Zenke, Drama, S. 123.

(a) Karl Moor in Schillers "Räubern"

Die Entscheidung Karl Moors, Räuber zu werden, liegt bereits im Vorfeld des Dramas.²⁹ Die Freiheit des Willens beinhaltet natürlich auch die Freiheit, sich negativ zu entscheiden. Schon dieser Entschluß - der Rückzug auf das "Selbst"³⁰ - resultiert bei Karl Moor aus der Verzweiflung über die - scheinbare - Ungerechtigkeit des Vaters. Eine weitere Möglichkeit zur eigenen Entscheidung hat Karl bei der Rückkehr in seine Heimat. Sich positiv zu entscheiden - als Sohn zu seinem Vater zurückzukehren -, ist Karl aufgrund seines "entsetzlichen Lebens"³¹ verwehrt. Karl endet tragisch und erkennt am Ende doch die Gottheit an.³² Karl Moor selber als dramatis persona bringt den Konflikt folglich zu einer - wenngleich negativen - Lösung.

(b) Götz in Goethes "Götz von Berlichingen"

Goethes "Götz" stellt den neuzeitlichen, zur individuellen Freiheit gelangten Menschen dar.³³ Das Thema ist der Kampf des einzelnen gegen die feudalen, partikularen und

29) Durch die Wahl eines Verbrechers zum "Helden" seines Dramas verstößt Schiller gegen jegliche Tradition. Schiller, Theoretische Schriften Bd. V, S. 623: "Wir sind geneigter den Stempel der Gottheit aus den Grismassen des Lasters herauszulesen, als eben denselben in einem regelmäßigen Gemälde zu bewundern."

30) Schwert, S. 153.

31) Schiller, Werke, Bd. I, S. 617.

32) Schiller, Werke, Bd. I, S. 617: "Ich nannte es Rache und Recht ... und erfahre nun mit Zähneklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden ... Dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand ..."

33) Martini, Poetik, S. 123.

klerikalischen Interessen.³⁴ Obgleich Götz subjektiv das Recht will,³⁵ tut er objektiv doch Unrecht. Auch Götz, der sich in seiner Individuation frei entscheiden kann, endet tragisch. Er muß feststellen, daß er sich selbst überlebt hat.

(c) Faust in Goethes "Faust"

Als eine Synthese aus dem Stilmittel des antiken Theaters - dem "deus ex machina" - und der von der Individuation des Menschen geprägten Epoche des Sturm und Drangs ist Goethes "Faust" zu werten.

Faust befindet sich in einer Grenzsituation.³⁶ Mit seinem übermenschlichen Streben, zu erkennen "was die Welt im Innersten zusammenhält", gerät er an die absoluten Grenzen des Menschen. Ein solches Streben setzt bereits die - geistige - Freiheit des Menschen voraus. Faust verstrickt sich in Schuld, wird aber dennoch am Ende der Erlösung teilhaftig.³⁷ Der Prolog im Himmel und die Erlösung in der Ewigkeit sind reines Mysterienspiel - nur dieses vermag die Tragik aufzuheben, der alles Irdische verfallen ist.³⁸ Dieses Mysterienspiel bildet aber nur den Rahmen für Fausts Streben nach Erkenntnis. In dem Trauerspiel selber führt Faust kraft eigener Entscheidung den

"unheilbaren Bruch, der zwischen Gott und Welt besteht und der den menschlichen Glauben an Gnade, Erlösung und Versöhnung von der schrecklichen Erfahrung dieses Widerspruches aus bedroht."³⁹
herbei.

34) Keller, S. 136.

35) Sein Wortbruch resultiert aus Verantwortung.

36) v. Wiese, Drama, S. 125.

37) Mann, Poetik, S. 274.

38) Goethe, Schriften zur Literatur, S. 355: "Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz."

39) v. Wiese, Drama, S. 123.

Faust endet in seinem Erkenntnisdrang tragisch, und gerade dadurch wird das Eingreifen "Gottes" motiviert. Formal erscheinen die Rettung Gretchens durch das Eingreifen Gottes am Ende des Faust I und die Rettung Fausts im 2. Teil der Tragödie vergleichbar mit dem "deus ex machina" des antiken Theaters. "Gott" greift aber hier - anders als im griechischen Theater - nicht ein, um einen Geschehnisknoten zu lösen. Motiviert ist sein Erscheinen vielmehr durch Goethes Vorstellung der Theodizee. Auch wird Gretchen und Faust erst zu einem Zeitpunkt die göttliche Gnade zuteil, in dem das reale Geschehen schon beendet ist - für eine Umkehr der *dramatis personae* mit bestimmender Wirkung auf den Geschehensablauf ist es schon zu spät.

Zumindest im 1. Teil des Faust sind daher die Entscheidungsträger die *dramatis personae*.

Wenngleich also die Dramen des Sturm und Drangs - gemessen an ihrem theoretischen Konzept - die Freiheit des einzelnen propagieren, so ist dies keine absolute Freiheit. Freiheit beinhaltet immer auch die Möglichkeit einer negativen Entscheidung oder eine Überschreitung des eingeräumten Entscheidungsspielraumes. Gerade die Wahl dieser Möglichkeit erfüllt das Moment der Tragik. In den untersuchten Dramen Goethes macht sich der Mensch dadurch schuldig, daß er die von Gott gesetzten, *mithin a priori* bestehenden Grenzen negiert.

bb) Das bürgerliche Trauerspiel⁴⁰

Das bürgerliche Trauerspiel bedeutet einen entscheidenden Wandel gegenüber dem traditionellen Heldendrama.⁴¹ Der im Mittelpunkt der Stücke stehende tragische Konflikt zwischen den dramatis personae wird durch den Gegensatz der sozialen Schichten ausgelöst. Dargestellt wird die Spannung zwischen Bürgertum und Adel, wobei der Gegensatz meist durch das Motiv der Liebe aktualisiert wird. Die Exposition stellt den schon bestehenden Konflikt dar, welcher bereits eine - dem Stück vorgelagerte - freie Entscheidung der dramatis personae voraussetzt.⁴² Dramatische Spannung und Steigerung wird erzielt durch die sich zuspitzende Situation, die schließlich erneut eine Entscheidung der handelnden Personen erfordert.⁴³ Die sittliche und moralische Integrität macht das Bürgertum dem Adel überlegen.⁴⁴ Folgerichtig trifft auch meist der Repräsentant des bürgerlichen Standes die Entscheidung, welche im Stück selbst oft ausschließlichen Charakter hat. Konsequenz ist der Tod der dramatis personae, der Liebenden.

Theoretisch ist also auch hier eine freie Entscheidung möglich, in Wirklichkeit aber ist die Entscheidung schon vorbestimmt.⁴⁵ Lessing leugnet dementsprechend in seinem Gespräch mit Jacobi⁴⁶ die Willensfreiheit. Er beruft sich dabei auf Leibniz und Spinoza. Schlink⁴⁷ legt in seinem Aufsatz dar, daß Spinoza und Leibniz die Freiheit im Sinne der Möglichkeit, von einem Punkt der Indifferenz aus

40) Als Beispiele seien Lessing "Emilia Galotti" und Schillers "Kabale und Liebe" angeführt.

41) Guthke, Das bürgerliche Drama, S. 77.

42) Kahl-Pantis, S. 23, 24.

43) So sprechen Luise und Ferdinand in "Kabale und Liebe" von der Möglichkeit der Flucht.

44) Selver, S. 62.

45) Brüggemann, Euphorion 1925, 388.

46) Lessing, Philosophische Schriften, Bd. 8, S. 566.

47) Schlink NJW 1983, 1137.

nach beliebigen Kriterien zu entscheiden, leugnen. Diese willkürliche Freiheit sei mit der von Spinoza und Leibniz vorausgesetzten lückenlosen Determination allen Geschehens unvereinbar. Nicht unvereinbar mit der lückenlosen Determination erscheine Spinoza und Leibniz dagegen eine sittliche Freiheit, die in der Herrschaft der Vernunft über die Leidenschaften besteht. Demgemäß könne auch Lessing von den moralischen als den freien Wesen sprechen und zugleich die Willensfreiheit leugnen.

So setzt auch in Lessings "Emilia Galotti" der Entschluß, Emilia zu töten, eine Entscheidung⁴⁸ Odoardos voraus. Auch diese Entscheidung ist nicht frei, sie ist vielmehr motiviert durch den bestimmenden Einfluß der bürgerlichen Moralvorstellungen des dritten Standes, die Odoardo ebenso wie Emilia selber vertritt.⁴⁹ Daß auch Odoardo sich nicht als frei verantwortlicher Entscheidungsträger fühlt, wird durch seinen Verweis auf eine höhere Instanz, die die letzte Entscheidung zu treffen habe, deutlich.⁵⁰

Ebenso zeugt auch Luises Entscheidung in Schillers "Kabale und Liebe" von der Gebundenheit an den bürgerlichen

48) Guthke, Trauerspiel, S. 65.

49) Lessing, Dramen, Bd. 2, S. 202 f.: "Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts. Verführung ist die wahre Gewalt - Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; - und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! - Der Religion! Und welche Religion. Nichts Schlimmeres zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten. Und sind Heilige! - Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch."

50) Lessing, Dramen, Bd. 2, S. 204: "Hier liegt er, der blutige Zeuge meines Verbrechens. Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe und erwarte Sie als Richter - Und dann dort - erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!"

Stand.⁵¹ Luise entscheidet aufgrund dieser Verwurzelung gegen ihr eigenes Glück und deckt die Intrige des Prästierst zu einem Zeitpunkt auf, als Ferdinand ihr das tödlich wirkende Gift bereits verabreicht hat.

In den hier genannten Dramen des bürgerlichen Trauerspiels treffen die - dem bürgerlichen Stand angehörenden - dramatis personae die Entscheidungen, motiviert und determiniert allerdings durch ihre soziale Bindung.

cc) Das Drama Kleists

Der Prinz von Homburg wird schon in der ersten Szene in seiner Individuation gezeigt. Das Stück beginnt mit einem "ichbefangenen Traum",⁵² der, wie sich später herausstellt, vorweggenommene Realität ist.⁵³ Die Bedingungen für eine freie Entscheidung der dramatis personae sind demnach gegeben.

Der Prinz verträumt einen Befehl in der Schlacht, dadurch verstößt er gegen die ihm obliegende soldatische Gehorsamspflicht. Auf diesen Gesetzesverstoß steht die Todesstrafe. Von der Entscheidung des Prinzen, davon, ob er das Gesetz bzw. dessen Anwendung durch den Kurfürsten als rechtmäßig anerkennt, hängt der Ausgang des Konflikts ab.⁵⁴ Nach dem Durchschreiten der "tragischen Wirklichkeit" - was auch die Bezeichnung des Stücks als Tragödie rechtfertigt - wird dem Prinzen zum Schluß Gnade durch den Kurfürsten gewährt.

51) Guthke, Das bürgerliche Drama, S. 81; Binder, S. 252.

52) Müller-Michaelis, S. 131.

53) v. Wiese, Perspektiven, S. 102.

54) Kleist, Dramen, Bd. 1, S. 682: "Bei meinem Eid! Ich schwörs dir zu! Wo werd ich / Mich gegen solchen Kriegers Meinung setzen? / Die höchste Achtung, wie dir wohl bekannt, / trag ich im Innersten für sein Gefühl / Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten / kassier ich die Artikel: er ist frei".

In diesem Stück wird dem autonomen Individuum eine freie Entscheidung zugebilligt. Folgerichtig - gemessen an dem oben Dargelegten - ist auch das Ende nicht tragisch.

Die Wirklichkeit in jenem Herbst 1811 in Preußen sah allerdings anders als die im Stück dargestellte, freie Entscheidungsmöglichkeit der handelnden Menschen, aus:

Der Prinz von Homburg: "Nein, sagt' Ist es ein
Traum?

Kottwitz: "Ein Traum, was sonst?"⁵⁵

Die freie Entscheidung der dramatis personae kann jedoch nicht als ein allgemeines Strukturprinzip des Dramas Kleists betrachtet werden.

So wird z.B. die Gerechtigkeit im "Zerbrochenen Krug" nicht durch die Einsicht Adams, der geradezu die "Personalunion von Unrecht und Rechtsprechen" verkörpert⁵⁶, wiederhergestellt. Marthe kommt vielmehr zu ihrem Recht "dank dem gütigen deus ex iustitia Walter."⁵⁷ Dieser entscheidet letztlich den Konflikt.

In Kleists "Prinz von Homburg" hingegen ist die dramatis persona - der Prinz - freier Entscheidungsträger.

c) Der Dramatiker

Grundsätzlich hat der Dramatiker die Ereignisse und Entscheidungen im Drama zu motivieren. Sein Eingreifen ist nicht erforderlich. Vielmehr identifizieren die Zuschauer die Schauspieler des aristotelischen Theaters so sehr mit ihrer Rolle, daß ein Sichtbarwerden des Autors die Illusion zerstört hätte. Die Aussage, die der Dramatiker mit

55) Kleist, Werke, Bd. 1, S. 709; Kommerell, Sprache, S. 252 und Bockelmann, S. 30 sprechen vom opernartigen Ende des Stücks.

56) Klotz, Aug um Zunge, S. 132.

57) Klotz, Aug um Zunge, S. 135; wohl auch Müller-Seidel, S. 35.

einem Stück machen wollte, ergab sich - indirekt - aus der Wahl des Mythos und der dargestellten Charaktere.

Eine größere unmittelbare Einflußmöglichkeit hat der Dramatiker dann, wenn - vom dramentheoretischen Konzept her betrachtet - die Illusion gerade vermieden werden soll. So appelliert Brecht an die "ratio". Der Zuschauer soll zu einer verstandesmäßigen Erfassung des Gezeigten gebracht werden. Das neue Theaterpublikum soll umerzogen werden.⁵⁸ Diesem Postulat entsprechend soll das Theater Befreiungsakte vorführen, welche für Brecht freudige Entscheidungen bedeuten.⁵⁹ Wenn Brecht schreibt: "Der neue Zweck heißt: Pädagogik",⁶⁰ war das einmal auf die Erziehung eines neuen Theaterpublikums bezogen, zum anderen auf die Umerziehung dieses neuen Publikums mit Hilfe des Theaters, zwei Seiten eines dialektischen Vorganges. Wesentliches Kennzeichen war für Brecht die verstandesmäßige Erfassung und Durchdringung des Gezeigten. "Ich schreibe nicht für jenen Abschaum, der Wert darauf legt, daß ihm das Herz aufgeht", sagte Brecht provokatorisch und führte in seinem Gespräch mit Guillemin fort:

"Die einzige Pietät dem Publikum gegenüber ist, seinen Verstand möglichst hoch einzuschätzen. Es ist grundfalsch, an die Naivität der Leute zu glauben, die mit siebzehn Jahren schon erwachsen sind. Ich appelliere an den Verstand."⁶¹

58) Hecht, S. 59.

59) Brecht, Schriften zum Theater, Bd. 1, S. 267.

60) Brecht, Schriften zum Theater, Bd. 1, S. 266.

61) Brecht, Schriften zum Theater, Bd. 2, S. 103. Kritisch dazu Büdel, S. 427: "Hier wird Theater zu einer Institution für die Übermittlung leidenschaftsloser, gepäppelter und 'frisierter' historischer, mitunter vielleicht auch ideologischer Information. Man möchte fast von einer Institution für die geistig Zurückgebliebenen sprechen. Was vom Kunstwert solch einer Einrichtung zurückbleibt, ist unklar, obwohl Brecht sein episches Theater als in hohem Maße künstlerisch beschreibt." Demgegenüber wiederum Brecht, Schriften zum Theater, Bd. 1, S. 104: "Zeiten, die sich mit so schrecklichem Gerümpel wie 'Kunstformen' (aus wieder anderen Zeiten) herumschleppen, können weder ein Drama noch sonst etwas künstlerisches zuwege bringen."

Brecht greift aber nicht wie ein "deus ex machina" in das Stück ein, vielmehr liegt seine Einflußnahme in dem Gebrauch verfremdender Stilmittel, insbesondere des "V-Effektes". Dies ist - wie oben bereits dargelegt - eine verfremdende Abbildung, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt, wie z.B. ein Mensch, der eine Maske trägt. Man erkennt zwar den Menschen, aber er scheint einem doch fremd. Zweck der Anwendung dieses Mittels ist die Erzeugung kritischer Distanz des Zuschauers: Die Verfremdung soll das Vertraute fremd machen, damit die Zuschauer ihm gegenüber kritisch werden und die Möglichkeit einer Veränderung kritisch erwägen.

In einigen Stücken Brechts bleibt der Schluß offen. Brechts Einflußnahme erstreckt sich also nicht auf die gesamte Handlung. Solchen Lehrstücken kommt ein besonders publikumsverpflichtendes Moment⁶² zu. Verständlich wird dies aus Brechts dialektischem Konzept, wonach der Zuschauer selbständig zu einer rationalen Erkenntnis der Zusammenhänge erzogen werden soll.

Im Epilog zu "Der gute Mensch von Sezuan" erzwingt Brecht vom Zuschauer geradezu die Entscheidung:

"Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den
Schluß! Es muß ein Guter da sein, muß, muß,
muß."⁶³

Damit ist die Zerstörung der Illusion zugunsten der Diskutierbarkeit konsequent durchgeführt.⁶⁴ Brecht versucht mit seinem Lehrtheater unmittelbar auf die Entscheidung der Zuschauer einzuwirken. Durch seine Einflußnahme möch-

62) Hinck, Dramaturgie, S. 317.

63) Brecht, Stücke, Bd. 2, S. 85; Witzmann, S. 19, spricht hier von der "Einsetzung eines neuen 'Deus ex machina' - des Publikums."

64) Gisselbrecht, Rn. 220.

te er den Zuschauer zu einer selbständigen und rationalen Entscheidung erziehen.

d) Niemand: der Konflikt bleibt ungelöst

Im dokumentarischen Theater steht - zumindest vom theoretischen Anspruch her betrachtet - kein zwischen den ideologischen Fronten vermitteln wollender und über den Dingen stehender Autor.⁶⁵ Das Theater wird zum Tribunal. Es übernimmt die Form des Verhörs, der Gerichtsverhandlung. Der Zuschauer selber ist zum Richter (mit)berufen.⁶⁶ Der Bühnenvorgang wird zu einem Prozeß, den nur der Zuschauer weiterführen kann.⁶⁷ Schon Brecht hatte die nach seiner Auffassung besondere Leistungsmöglichkeit dieser Form, die Erziehung zu kritischer Urteilsfähigkeit, erkannt.⁶⁸ Anders als bei Brecht enthält sich jedoch der Autor des dokumentarischen Theaters - formal - jeglichen Kommentars.

aa) Peter Weiss, "Die Ermittlung"

Die Stationen dieses Stücks - das unten genauer zu untersuchen ist - spiegeln sich im Fortschreiten der elf Gesänge von der Ankunftsrampe bis hin zum Krematorium. Diese "räumliche" Steigerung zeigt sich zugleich in der Intensivierung der Folter- und Tötungsmechanismen. Gerade die Diskrepanz zwischen dem formal sorgfältig gegliederten Sprachwerk einerseits und der Brutalität der Tötungsmaschinerie andererseits dokumentiert die Schizophrenie, die sich auch im Bewußtsein einzelner Angeklagter zeigt.

65) Durzak, S. 279, spricht vom "Abschied vom dritten Standpunkt".

66) Hinck, Das moderne Drama, S. 208.

67) Angermeyer, S. 220.

68) So z.B. im "Kaukasischen Kreidekreis".

Im Stück bleibt das Ende offen;⁶⁹ der Zuschauer selber ist zu einer Entscheidung berufen. Das Urteil des Publikums kann jedoch nur zu einer Verurteilung führen. Auch Weiss bemerkt - entgegen seinem theoretischen Konzept, wonach lediglich Tatsachenmaterial wiedergegeben wird - in seinen "Notizen zum dokumentarischen Theater":

"Das dokumentarische Theater ist parteilich, viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung führen. Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient."⁷⁰

bb) Heiner Kipphardt, "In der Sache J. Robert Oppenheimer"

In diesem Stück wird zwar ein "Urteil" des Untersuchungsausschusses gefällt. Dennoch bleibt das Ende - den nicht-rechtlichen Teil betreffend - offen. Der Zuschauer ist zu einer eigenständigen Entscheidung aufgerufen.

Der Konflikt entsteht aus der Divergenz zwischen dem Urteil des Publikums über den abgehandelten Fall und dem der Urteilenden auf der Bühne.⁷¹ Zu dieser Divergenz kommt es gerade durch die Beeinflussung des Publikums: durch den Autor. Entgegen dem theoretischen Anspruch des Dokumentartheaters vermittelt also auch Kipphardt nicht nur neutrale Fakten. Der Autor fördert z.B. durch Projek-

69) Weiss, Die Ermittlung, S. 180: "Angeklagter: ... Wir alle / das möchte ich nochmals betonen / haben nichts als unsere Schuldigkeit getan / selbst wenn es uns oft schwer fiel / und wenn wir daran zweifeln wollten / Heute / das unsere Nation sich wieder / zu einer führenden Stellung / emporgearbeitet hat / sollten wir uns mit anderen Dingen befassen / als mit Vorwürfen, die längst als verjährt / angesehen werden müßten" / Laute Zustimmung von Seiten der Angeklagten.

70) Weiss, Notizen X.

71) Täeni, S. 126.

tionen gewisser Überschriften⁷² die Sympathie des Zuschauers für Oppenheimer.

In der Urteilsbegründung weist Kipphardt den Zuschauer noch einmal deutlich auf das Problem hin: Die Diskrepanz zwischen einer Entscheidung nach Gesetz und einer gefühlsmäßigen Beurteilung⁷³ des Sachverhalts. Er läßt Gray sagen:

"Ich bin der Ansicht, daß es uns möglich gewesen wäre, zu einem anderen Ergebnis zu kommen, wenn es uns erlaubt gewesen wäre, unabhängig von den starren Regeln und Maßstäben, die uns vorge-schrieben sind, Dr. Oppenheimer zu beurteilen."⁷⁴

Die Dramatisierung einer Gerichtsverhandlung⁷⁵ weist formal dem Zuschauer die Entscheidung des Konflikts zu. Dieser ist jedoch nicht unabhängig und frei in seiner Entscheidung. Der Autor versucht vielmehr durch mittelbare Einflußnahme, den Zuschauer in seine Richtung zu beeinflussen.

72) So z.B. "Über die Verlässlichkeit von Berufszeugen".

73) Welcher der Autor offenbar zuneigt.

74) Kipphardt, S. 141.

75) Daß das Dokumentarspiel zur Darstellung von Prozessen auch heute noch von Bedeutung ist, zeigt folgendes: Nach einer Meldung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 15.7.1987 (S. 15) hat das BBC-Fernsehen zwei Wochen nach der Urteilsverkündung eine szenische Rekonstruktion des Prozesses gegen Klaus Barbie gesendet. Unter der Regie von Gareth Jones haben namhafte britische Schauspieler die Rollen der Prozeßbeteiligten übernommen. Grundlage für das Stück waren Mitschriften von Zeugenaussagen sowie Notizen über auffällige Verhaltensweisen und besondere Begebenheiten im Prozeß. Nach Angaben der BBC sei Ziel der "ungewöhnlichen" Produktion, moralische Fragen im Zusammenhang mit Kriegsverbrechern darzustellen.

...

...

...

...

...

...

...

Die dramatis personae selber entscheiden den Konflikt in den exemplarisch untersuchten Dramen des Sturm und Dranges, des bürgerlichen Trauerspiels und in Kleists "Prinz von Homburg". Insbesondere in den Stücken des bürgerlichen Trauerspiels machen die dramatis personae von der ihnen eingeräumten Entscheidungsfreiheit keinen Gebrauch. Determiniert sind die Entscheidungen vielmehr durch die strengen Moralvorstellungen der ständischen Gesellschaft. Lediglich in Kleists "Prinz von Homburg" findet sich eine freie Entscheidung des Prinzen.

Der Autor selbst übernimmt durch den Versuch mittelbarer Beeinflussung die Rolle des Entscheidungsträgers in Brechts Lehrstücken. Ausgehend von der Prämisse, daß der Zuschauer zu einer Veränderung der Verhältnisse erzogen werden soll, nimmt Brecht gezielt Einfluß.

Scheinbar ungelöst bleibt der Konflikt schließlich in einigen Stücken des sog. Dokumentartheaters. Die Auswahl des unterbreiteten Sachverhalts sowie der Gebrauch bestimmter szenischer Effekte machen jedoch deutlich, daß die Autoren versuchen, auf den zur Entscheidung berufenen Zuschauer Einfluß zu nehmen. Selbst wenn im Stück ein Urteil verkündet wird, so soll der Zuschauer - z.B. in Kipphardts, "In der Sache J. Robert Oppenheimer" - sein eigenes Urteil gegen die tatsächlich getroffene Entscheidung absetzen.

Allen Modellen ist die Lösung des Konflikts durch einen dazu berufenen Entscheidungsträger gemeinsam. Die getroffenen Entscheidungen sind jedoch nicht einheitlich der gleichen Person oder Instanz zugewiesen: In den untersuchten Stücken des antiken Dramas sowie des Dokumentartheaters wird der Konflikt durch einen am "Prozeß" unbeteiligten Dritten gelöst, wobei jedoch der "deus ex machina" des antiken Theaters - nach heutigem Verständnis:

unmotiviert - in das Geschehen eingreift. Demgegenüber wird die Entscheidung in den untersuchten Dramen des Sturm und Drangs und des bürgerlichen Trauerspiels unmittelbar durch eine am Konflikt beteiligte dramatis persona herbeigeführt, die über ihr eigenes Schicksal entscheidet. Ein neutraler Entscheidungsträger steht also nicht zur Verfügung. Ebenso verhält es sich mit dem Drama Brechts: Wenngleich auch die Entscheidung formal einem unbeteiligten Dritten zugewiesen sein mag, ist dieser keineswegs unvoreingenommen.

2) Im Recht

Der Prozeß ist - wie bereits dargelegt - die äußere Handlungsform des Rechts. Entgegen der oben grob skizzierten Tendenz im Drama, die Entscheidung des Konflikts zumindest auch den unmittelbar am Verfahren beteiligten "Parteien" zu übertragen, wird die einem Prozeß zugrundeliegende Streitigkeit immer durch den Richter entschieden.¹

Zur Kennzeichnung der heutigen Rolle des Richters und dem Vergleich dieses Entscheidungsträgers mit den im Drama dargestellten Entscheidungsträgern ist zunächst kurz auf die Geschichte einzugehen.

a) Geschichtlicher Überblick über die Rolle des Richters

Nach Platon ist die Richterfunktion - ein Urberuf der menschlichen Gemeinschaft² - seit alters her mit der

1) Im Fall des Vergleichsabschlusses handelt es sich um eine nichtstreitige Erledigung durch die Parteien. Konstitutives Wesensmerkmal des Vergleiches ist das gegenseitige Nachgeben der Parteien - ein solches widerspricht aber dem Wesen des Dramas. Dieses stellt vielmehr einen unausgleichbaren Gegensatz der Protagonisten dar. Eine Lösung des Konflikts kann daher nur durch den Sieg der einen und die Niederlage der anderen dramatis persona herbeigeführt werden.

2) Wenger, S. 489.

Herrschertätigkeit verbunden (Richterkönigtum).³ Träger der staatlichen Gerichtsbarkeit war danach ursprünglich der König.⁴ In Rom war der Prätor der höchste Staatsmann.⁵ Er war wie die Konsuln Imperiumsträger, besaß also polizeiliche, militärische und jurisdiktionelle Befugnisse. Die Prätur war ein unbesoldetes Ehrenamt, zu dem nur solche Bürger Roms Zugang hatten, die zur staatstragenden Führungsschicht gehörten. Der Prätor war nicht Jurist, sondern Politiker, der in seiner Staatslaufbahn für ein Jahr zur Wahrnehmung der Zivil- und Strafrechtspflege berufen war. Eine sachlich beschränkte Zuständigkeit für ordentliche Gerichtsstreitigkeiten hatten neben den Prätores nur die kurilischen Ädilen.⁶ In den Provinzen kam die gleiche Gerichtsbarkeit, wie sie in Rom der Prätor hatte, den Statthaltern zu. Auch die von den Gerichtsmagistraten eingesetzten Urteilsrichter (Geschworene) waren regelmäßig rechtsunkundig. Die Juristen dagegen, die diesen Rechtspflegeorganen zur Seite standen, waren keine staatlichen Funktionäre oder Beamte, sondern Privatmänner. Sie wurden von den Organen der Gerichtsbarkeit in ihr Consilium berufen. Die Beratung der Prätores durch die Juristen ging zum Teil sehr weit.⁷ Dieser beherrschende Einfluß der Juristen war auf das Privatrecht und das Zivilprozeßrecht beschränkt. Das Straf- und Strafprozeßrecht erschien den Römern dagegen als Staatsangelegenheit, die von politischen Kräften beeinflußt und darum nicht nach ausschließlich juristischen Maßstäben berechenbar war.

3) Platon, Politeia, Bd. 5, 473.

4) Kaser, S. 36.

5) Söllner, S. 36; Kaser, S. 39.

6) Man nannte diese zwecks Unterscheidung von ihren plebejischen Kollegen Curules, weil sie das Recht auf den fahrbaren Richterstuhl, die "Bella curulis" hatten, dessen sie zur Ausübung der Marktgerichtsbarkeit bedurften, Kreller, S. 23; Kunkel, S. 23. Hier ist vielleicht ein Vergleich mit dem Fahrgestell des "deus ex machina" des antiken Theaters zu ziehen.

7) Kaser, S. 130.

Während im absolutistisch und autokratisch regierten Staat der Richter so abhängig war, daß er als "Büttel der Staatsmacht" erschien, suchte die Lehre von der Gewaltenteilung diese Entwicklung zu stoppen. Diese Idee, welche für das Richteramt bestimmend ist, läßt sich über Schriften von John Locke und Aristoteles bis auf Ansätze bei Hesiod in das siebte vorchristliche Jahrhundert nachweisen. Maßgeblich war das 1748 von Montesquieu veröffentlichte Werk: "De l'esprit des lois."⁸ Die richterliche Gewalt soll danach von Personen ausgeübt werden, die aus der Gesamtheit des Volkes ausgewählt und nicht an einen bestimmten Stand gebunden sind.⁹

In stark idealistischer Verklärung hat Anselm von Feuerbach bereits 1817 zum Thema "Die hohe Würde des Richteramtes" u.a. folgendes ausgeführt:

"Gerechtigkeit: die Beschützerin des menschlichen Geschlechts und alles dessen, was der Mensch kraft an Wahrem, Guten und Nützlichem streben und erlangen mag ... Die Anstalten, in welchen die Gerechtigkeit gleichsam verkörpert erscheint, sind die Gerichte. Hoch gepriesen und bewundert wird daher mit Recht der edle Steuerer, der mit fester Hand das Schiffchen immer glücklich über den Wogen hält und sicheren Blicks durch Untiefen und Klippen führt. Wir, Diener der Gerechtigkeit, haben uns mit der Achtung zu begnügen, ohne je auf Bewunderung zu rechnen; denn wir haben nichts zu erringen, zu erbeuten, zu erschaffen. Wir haben nur das unserem Schutz anvertraute Heiligtum des Rechts treu zu bewahren, und davon jedem gewissenhaft zuzuerkennen, was ihm gebührt ... Der Richter empfängt ein Amt, das die Pflicht auf sich hat, keinem anderen Herrn zu dienen als der Gerechtigkeit, keinem anderen Willen zu gehorchen als dem Willen des Gesetzes. Selbständigkeit und Unabhängigkeit des Richteramtes sind schon im bloßen Begriff Richter so wesentlich enthalten, daß ein Gesetz, welches den Richtern jene Selbst-

8) Die richterliche Entscheidungstätigkeit hatte jedoch nur die Bedeutung eines "pouvoir neutre"; der Richter ist nur "la bouche qui prononce les paroles de la loi."

9) S. auch Menger, S. 78; Coing, DRiZ 1958, 280.

ständigkeit und Unabhängigkeit ausdrücklich zusicherte, dem Richteramte nichts beilegen würde, was es nicht schon in sich selbst besäße."¹⁰

Bereits Art. 86 der Preußischen Verfassung von 1850 formulierte das Gesetz als alleinige Autorität des Richters - eine klare Absage an den "Richterkönig". Für den hier zu untersuchenden Zusammenhang ist es von Bedeutung, daß gerade in der Vergangenheit von der Person des Richters literarische Bildung¹¹ gefordert und die Tätigkeit des Richters mit der des Dichters verglichen wurde.¹²

b) Das Berufsbild des heutigen Richters

Nach Coing¹³ gelten noch immer im Kern Goethes Verse für die Tätigkeit des Richters:

"In abgeschlossenen Kreisen lenken wir / gesetzlich streng, das in der Mittelhöhe / des Lebens wiederkehrend schwebende / was droben sich, in ungemessenen Räumen / gewaltig seltsam hin und her bewegt / belebt und tötet ohne Rat und Urteil / das wird nach anderem Maß, nach andre Zahl / vielleicht berechnet, bleibt uns rätselhaft."¹⁴

10) V. Feuerbach, Die hohe Würde, S. 5; s. dazu auch Radbruch, Feuerbach, S. 50 f.

11) De Niem, DRiZ 1926, 150: "Der Besitz der deutschen Klassiker gehört gewiß zu den Unentbehrlichkeiten eines jeden Gebildeten und man kann sich keine wirklich rein menschliche Bildung ohne Lessing, Schiller und Goethe denken."

12) Herz, DRiZ 1931, 201: "... Aber Kunst will seelisch erlebt sein und in diesem Sinne ist auch ein gutes Urteil irgendwie ein Kunstwerk ... Aber die Tätigkeiten des Richters haben wie die des Dichters etwas Schaffendes, etwas Schöpferisches, etwas Unmeßbares an sich. Beide wollen ein Vergangenes wiederherstellen; und zwar der Richter das Leben so wahr, wie es wirklich gewesen ist; der Dichter so, wie es doch wenigstens gewesen sein könnte."

13) Coing, Rechtsphilosophie, S. 282.

14) Goethe, Werke, Bd. V, S. 272.

Danach kann der Mensch niemals in das Gefüge göttlicher Gerechtigkeit eingreifen, stets ist sein Handeln im Bereich von Gesetz und Recht an das Irdische und damit Unvollkommene gekettet.

Wesensmerkmal des Berufsbildes des heutigen Richters ist seine Unabhängigkeit. Ihre normative Verankerung findet sich zunächst auf verfassungsrechtlicher Ebene in Art. 97 GG. Sie erstreckt sich auf alle Gerichtszweige. Darüber hinaus ist eine entsprechende Regelung in unterrangigen Normierungen enthalten (§ 25 DRiG, § 1 GVG, § 1 VwGO, § 1 SGO, § 1 SGG).¹⁵ Die Landesverfassungen enthalten schließlich dem Art. 97 I GG entsprechende Bestimmungen über die Unabhängigkeit von Richtern oder Gerichten.

Eine Begriffsbestimmung der "Unabhängigkeit" findet sich jedoch in den zitierten Vorschriften nicht. Art. 97 GG besagt lediglich, daß der Richter "unabhängig und nur dem Gesetze unterworfen" ist.

Die sachliche Unabhängigkeit verbietet jeden vermeidbaren Einfluß der Exekutive auf die Rechtsstellung der Richter und dient daneben dem Schutz der rechtsprechenden Gewalt vor Eingriffen der Legislative.¹⁶ Diese unterliegen danach in der Ausübung der ihnen übertragenen Rechtspflichtaufgaben keinerlei Weisungen.¹⁷ Art. 97 II GG gewährleistet die persönliche Unabhängigkeit des Richters durch Schutz gegen Versetzung und Entlassung. Dem Richter ist garantiert, daß er vor Ablauf seiner Amtszeit nur unter den gesetzlich bestimmten Voraussetzungen und gegen seinen Willen nur aufgrund richterlicher Entscheidung abberufen werden kann. Demzufolge vertritt auch der BGH als

15) Die Tatsache, daß diese Vorschriften von unabhängigen "Gerichten" sprechen, während Art. 97 GG die Richter für unabhängig erklärt, bedeutet sachlich keinen Unterschied.

16) BVerfGE 12, 67 (71); 38, 1 (21).

17) BVerfGE 14, 56 (69); 26, 186 (198); 27, 312 (322); 31, 137 (140).

Dienstgericht des Bundes in ständiger Rechtsprechung die Auffassung, daß Maßnahmen der Dienstaufsicht im "Kernbereich richterlicher Tätigkeit" unzulässig seien.¹⁸ Zum Kernbereich zählen die unmittelbare Spruchttätigkeit sowie solche Verfahrens- und Sachentscheidungen, die der Rechtsfindung lediglich mittelbar dienen, weil sie den Richterspruch nur vorbereiten oder ihm nachfolgen.¹⁹ Demgegenüber ist nach der Rechtsprechung der "äußere" Ordnungsbereich²⁰ richterlicher Tätigkeit - also z.B. die äußere Form der Erledigung der Geschäfte oder die Frist für die Absetzung von Urteilen und Beschlüssen²¹ - der Dienstaufsicht zugänglich.

Die so ausgestattete richterliche Unabhängigkeit dient dem Zweck, die rechtsprechende Gewalt vor Eingriffen der Legislative und Exekutive zu schützen. Dadurch gibt sie dem Bürger das Vertrauen in einen effektiven Rechtsschutz und sichert den aus dem Rechtsstaatsprinzip erwachsenden Justizgewährungsanspruch des Bürgers.

Der idealisierte "Steckbrief" des so in seiner Unabhängigkeit geschützten Richters sieht also folgendermaßen aus: Abgeschirmt von politischen, sozialen, religiösen Meinungsgegensätzen, frei von jedem Vorurteil - nach reiner Erkenntnis strebend, dabei zuerst einen ihm noch völlig unbekannten Sachverhalt ermittelnd und alsdann in einem zweiten, zeitlich nachfolgenden Akt das Recht auf diesen Sachverhalt anwendend.²²

Die Tatsache, daß eine solche Abschirmung des Richters, insbesondere in politischer Hinsicht, nicht möglich ist, zeigt die in der Öffentlichkeit entfachte Diskussion über die - außerdienstliche - politische Betätigung von Rich-

18) BGHZ 67, 184 (187); BGHZ 70, 1 (4); BGH NJW 1984, 2531; BGH NJW 1984, 2471.

19) BGH DRiZ 1984, 239 (240).

20) BGHZ 70, 1 (4); BGH DRiZ 1984, 239 (240).

21) BGH DRiZ 1984, 239 (240).

22) Kaufmann, Richterpersönlichkeit, S. 298.

tern.²³ Der 2. Senat des BVerwG hatte in diesem Zusammenhang folgenden Rechtsstreit zu entscheiden:²⁴ Der Kläger - Vorsitzender Richter am Landgericht - gab zusammen mit 34 anderen Richtern und Staatsanwälten am 6.8.1983 in den "Lübecker Nachrichten" eine Anzeige im doppelten Postkartenformat mit fettgedruckter dreizeiliger Überschrift: "35 Richter und Staatsanwälte des Landgerichtsbezirks Lübeck gegen die Raketenstationierung" auf. Am Schluß der Anzeige folgten die Namen der 35 Richter und Staatsanwälte. Die beklagte Dienstaufsichtsbehörde erteilte dem Kläger eine Ermahnung, gegen die er sich mit der Revision wandte. Das BVerwG hat das die Klage abweisende Urteil des Berufungsgerichts bestätigt.

Nach Auffassung des BVerwG haben die Richter und Staatsanwälte gegen das für sie geltende Mäßigungsverbot verstoßen. Der Eingriff durch die Dienstaufsichtsbehörde war mithin rechtmäßig. Das BVerwG stützt sich dabei insbesondere darauf, daß der Kläger gemeinsam mit den übrigen Unterzeichnern sein Richteramt ausdrücklich in Anspruch genommen und eingesetzt hatte, um einer von ihm selbst geteilten politischen Auffassung eine größere Beachtung und höhere Überzeugungskraft zu verschaffen. Der Kläger habe das ihm anvertraute Richteramt mit seiner privaten Sphäre verbunden und dadurch einen eindeutigen dienstlichen Bezug hergestellt; dafür sei ihm das Amt aber nicht anvertraut.²⁵

Auch bei der "Richterblockade" am 12.1.1987 in Mutlangen haben 20 Richterinnen und Richter, von denen bereits einige verurteilt sind, in Form einer Sitzblockade vor dem

23) S. nur Fromme, FAZ v. 27.6.1986, 2.

24) BVerwG, Urt. v. 29.10.1987 - 2 C 72-73/86; s. dazu auch: OVG Lüneburg, NJW 1986, 1126.

25) BVerwG, Urt. v. 29.10.1987 - 2 C 72-73/86. So auch Schmidt-Jortzig, NJW 1984, 2062, wonach das Vertrauen der Gerichtsbarkeit in der Öffentlichkeit benutzt wird, um für eigene, subjektive Auffassungen zu werben.

amerikanischen Pershing II-Depot in Mutlangen gegen die Stationierung von Atomraketen in der Bundesrepublik demonstriert.

Während die Richterschaft selber wohl geteilter Ansicht im Hinblick auf die Anzeige und Verlautbarungen ähnlicher Art ist,²⁶ "rumorte es" - nach einem dpa-Bericht über den Deutschen Richtertag 1987 - "allenthalben durch die Hallen und Säle des Hamburger Congress Centrums vor Unmut über die in Roben demonstriert habenden Richter von Mutlangen."²⁷ Das Vertrauen der Bürger steht nach dieser Einschätzung auf dem Spiel, wenn Richter und Staatsanwälte sich mit ihren Handlungen über die allgemeinen, für jedermann geltenden Gesetze hinwegsetzen.²⁸

Für die hier zu untersuchende Frage ist es darüber hinaus von Bedeutung, daß die Tätigkeit des Richters - die unten näher zu untersuchen ist - nicht bei der rechtlichen Beurteilung ansetzt, sondern - im Rahmen von Verhandlungs- und Dispositionsmaxime - schon bei der Bildung des der rechtlichen Beurteilung zugänglichen Sachverhalts.²⁹ Diese beiden Vorgänge sind nicht scharf gegeneinander abgrenzbar. Vielmehr werden auf den "Roh-Sachverhalt"³⁰ die möglichen Rechtssätze angewandt; solche, die sich als unanwendbar erweisen, werden ausgeschieden. Durch diese normative Qualifizierung des Falles und der Konkretisierung der Gesetzesnorm werden Sachverhalt und Rechtsnorm überhaupt erst hergestellt; dadurch, daß sie miteinander in Entsprechung gebracht werden, entsteht materiell-positives Recht.

26) Bericht vom Deutschen Richtertag in Hamburg vom 18.-20.5.1987, DRiZ 1987, 291.

27) Birkner, DRiZ 1987, 285.

28) Bericht vom Deutschen Richtertag in Hamburg vom 18.-20.5.1987, DRiZ 1987, 292.

29) Larenz, Methodenlehre, S. 266; Richtiges Recht, S. 33.

30) Larenz, Methodenlehre, S. 266.

c) Zusammenfassung und Vergleich

Zusammenfassend ist festzustellen, daß der Richter sein Amt in völliger Unabhängigkeit, also auch politisch-neutral wahrzunehmen hat.³¹ Dem in der Vergangenheit oftmals stark idealisierten Bild vom Richter stehen in jüngster Zeit Diskussionen über politische Äußerungen in der Öffentlichkeit gegenüber. Aus einer politischen Perspektive wird der "Richter in der Krise" beschrieben.³²

Wie oben bereits dargelegt, wird der Konflikt im Drama entweder durch einen am Streit unbeteiligten Dritten oder durch eine unmittelbar am Prozeß beteiligte dramatis persona oder schließlich den Autor gelöst.

Demgegenüber ist der Richter alleiniger Entscheidungsträger: Er ist - zumindest nach der gesetzlichen Ausgestaltung - verpflichtet, sein Amt in völliger Unabhängigkeit, also auch politisch neutral, wahrzunehmen. Diesem Anspruch steht jedoch die Tatsache entgegen, daß der Richter seine eigenen Meinungen im Hinblick auf politische, religiöse und weltanschauliche Fragen hat. Demzufolge besteht auch weitgehend Einigkeit darüber, daß es solche äußeren Einflüsse gibt, die die richterliche Entscheidungsfindung beeinflussen.³³

Drama und Recht sind insoweit vergleichbar, als jeweils ein Konflikt entschieden wird und diese Entscheidung einem Entscheidungsträger zugewiesen wird. Eine Vergleichbarkeit der Entscheidungsträger ist zweifelhaft. Wenngleich ihre Rolle erhebliche Unterschiede aufweist, ist es nach dem oben Dargelegten zumindest zulässig, nach den Entscheidungskriterien dieser Entscheidungsträger zu fragen und zu untersuchen, ob insoweit eine Vergleichbarkeit besteht.

31) BVerfGE 4, 331 (346); BVerfGE 21, 139 (145 f.).

32) Scheuerle, S. 11; Kusserow, S. 74.

33) Bericht vom Deutschen Richtertag vom 18.-20.5.1987 in Hamburg, DRiZ 1987, 292.

II. Entscheidungskriterien

Sowohl im Drama als auch im Recht wird der zwischen den Parteien bestehende und Gegenstand des "Verfahrens" bildende Konflikt einer Lösung zugeführt. Parallelen zwischen beiden Bereichen könnten sich aus der Übereinstimmung der Entscheidungskriterien ergeben.

1) im Drama

Zunächst ist zu prüfen, nach welchen Maßstäben die Streitigkeiten von den Entscheidungsträgern im Drama einer Lösung zugeführt werden.

a) Entscheidung durch den "deus ex machina"

Wie oben bereits gezeigt wurde, hat das Theater der Antike einen kultischen Ursprung. Auf der Bühne dargestellt wurde ein den Zuschauern bekannter Mythos. In den aufgeführten Stücken spielt der Begriff des Schicksals eine zentrale Rolle.¹

aa) Entscheidung durch den anwesenden "deus ex machina"

In den Fällen, in denen der "deus ex machina" einen Konflikt entscheidet, greift dieser in Gestalt - auf seiner Flugmaschine herunterschwebend - als Repräsentant der griechischen Gottheit in das Geschehen ein. Entscheidungskriterium in den untersuchten Stücken ist die Willkür der Götter, die sich für den davon betroffenen Menschen als Schicksal offenbart.² Die von dem Götterspruch

1) Gregor, S. 123; Marcuse, S. 28.

2) Mann, Geschichte, S. 3; Mann, Poetik, S. 13; Jellinek, S. 214: "Die Idee, welche das griechische Drama in seiner Blütezeit durchdringt, ist die Heiligkeit und absolute Unverbrüchlichkeit der göttlich-menschlichen Ordnung. Gegen die Unsterblichen und das allwaltende Schicksal hat der Mensch keine Macht. Den Gesetzen der Götter und ihrer Stellvertreter unbedingt zu gehorchen ist seine Aufgabe."

Betroffenen hinterfragen die Sinnhaftigkeit der Entscheidung nicht, vielmehr fügen sie sich.

Demgegenüber erscheinen das Eingreifen des Gottes und die damit verbundene Entscheidung dem heutigen Zuschauer - gemessen an der Funktion des Rechts und seiner Verwirklichung - künstlich und sind rational nicht nachvollziehbar. Insbesondere fehlen der so getroffenen Entscheidung jegliche Vorausssehbarkeit und Transparenz. Ein weiterer wesentlicher Grund für die "Unrechtmäßigkeit" der Entscheidung ist das völlige Fehlen der Begründung gegenüber dem Adressaten. Ein formelles Verfahren, welches Raum für den Vortrag der unterschiedlichen Standpunkte gibt, also "rechtliches Gehör" gewährt, findet nicht statt: Gerade ein Verfahren vermittelt dem von der Entscheidung Betroffenen - neben dem vornehmlichen Zweck, das objektiv richtige Ergebnis zu finden - die subjektive Überzeugung, daß das gefundene Ergebnis richtig ist.³ Darüber hinaus steigert die Einrichtung und Durchführung eines Verfahrens auch die Bereitschaft des Adressaten, die Entscheidung zu befolgen.⁴

bb) Entscheidung durch den abwesenden "deus ex machina"

Entscheidet der "abwesende" Gott den Konflikt, so ist zu differenzieren:

Während bei Aischylos Götter und Menschen noch eine Einheit sind - und das Entscheidungskriterium folglich schon vorgegeben ist -, scheinen die dramatis personae in den untersuchten Stücken des Sophokles weiter von den Göttern entfernt und mehr auf sich selbst gestellt zu sein.⁵

3) S. dazu auch Bork, S. 90; Luhmann, Legitimation, S. 112.

4) Larenz, Methodenlehre, S. 192.

5) Mann, Geschichte, S. 3; Hensel, S. 41.

(a) König Ödipus

Laios, ein thebanischer König, hat durch Seherspruch erfahren, sein Sohn müsse an ihm zum Mörder werden. Diesem Schicksal zu entgehen, ließ er dem Kinde gleich nach der Geburt beide Fußknöchel durchbrechen und es durch einen Hirten in der Bergwildnis aussetzen. Der Hirte übergab das Kind dem König von Korinth, der es als eigenes annahm. Als der Junge erwachsen war, kam erneut eine Weissung aus Delphi: Es sei Ödipus bestimmt, seinen Vater zu töten und mit seiner Mutter die Ehe einzugehen. Ödipus verließ seine vermeintlichen Eltern, ging auf Wanderschaft und erschlug bei seinem Einzug in Theben an einem "Dreiweg" nach einem vorangegangenen Streit unwissentlich seinen eigenen Vater. Ödipus heiratet schließlich Iokaste, seine eigene Mutter. Als scheinbar unbeteiligter Dritter sucht Ödipus - gemäß einer Weissung des Apollon - den Mord an Laios aufzuklären und findet seine eigene Schuld. Ödipus handelte nach griechischem Verständnis nicht schuldhaft, als er seinen Vater erschlug. Seine Schuld liegt vielmehr in der Auflehnung gegen das ihm von den Göttern vorbestimmte Schicksal. Die Götter haben es so gefügt, daß jeder Schritt, mit dem er seinem Verhängnis vermeintlich ausweicht, ihn näher an dieses heranzführt.⁶ Die Planungen der *dramatis personae* erweisen sich als Scheingefüge, die Stück für Stück durch die sich enthüllende Wahrheit aufgedeckt werden.

Nach Wolf wird der Bereich des Rechtlichen in dieser Tragödie ausgefüllt von göttlichen Weissungen, unter deren ordnender und bindender Macht das ganze Geschehen steht.⁷

6) Lesky, Geschichte, S. 314.

7) Wolf, Rechtsdenken II, S. 313 f.; v. Schirnding, DRiZ 1982, 150; v. Herrenritt, JZ 1927, 1453; Bockelmann, S. 2: "Jene Anschauung in der Antike, die - so Sophokles im 'König Ödipus' - Schicksal und Schuld identifiziert und deshalb in der Lage war, auch Schicksalsschlag und Strafe in eins zu setzen, ist dem Kunstverständnis des Menschen fremd."

Wie auch im Fall der Entscheidung des Konflikts durch den anwesenden deus ex machina werden die Orakelsprüche nicht begründet: Zwar verwirklicht Ödipus im Rahmen der Aufklärung des Sachverhalts den Verfahrensgrundsatz des "rechtlichen Gehörs", indem er Iokaste, den Hirten und den Boten aus Korinth "vernimmt", jedoch ist dieses Verfahren - entgegen seiner grundsätzlichen Funktion - nicht geeignet, die von den Göttern getroffene Entscheidung zu begründen oder transparent zu machen: Dem Stück vorgelagert ist die Bestimmung des menschlichen Schicksals durch die Götter. Eine solche Entscheidung ist aber einer Begutachtung durch ein Verfahren nicht zugänglich.

(b) Antigone

Als die Rechtsdichtung der Griechen wird oft die "Antigone" bezeichnet.⁸ Zu untersuchen ist, ob in diesem Stück, nach dem bisher Dargelegten, eine Entscheidung an Hand von rechtlichen Kriterien getroffen wird.

Im Mittelpunkt des Stücks steht der Konflikt zwischen Antigone und Kreon. Der Gegenstand dieses Streits hat in der Literatur sehr unterschiedliche Deutungen erfahren.⁹ So wird einerseits die Auffassung vertreten, Thema sei der Widerstreit zwischen göttlichem und menschlichem Recht. Kreon insistiere auf der Durchsetzung staatlichen Rechts, während Antigone Verfechterin des göttlichen Rechts sei.¹⁰ Göttliches Recht steht - nach anderer Ansicht - auch hinter Kreon.¹¹ Dieser ist durch Fügung der

8) S. nur Radbruch, Vorschule, S. 94; Wolf, Rechtsdenken II, S. 248.

9) Zu den verschiedenen Deutungsmöglichkeiten, Hamburger, S. 189.

10) Hamburger, S. 189; Lesky, S. 310; Rösler, DU 1979, 51.

11) Hensel, S. 45; Wolf, Rechtsdenken II, S. 255.

Götter berufen und handelt in göttlicher Vollmacht. Folglich liegt die Tragik nicht in der Divergenz von göttlichem und menschlichem Recht, sondern vielmehr in der Dialektik der Götterweisung selber, die es zuläßt, daß sowohl Kreon als auch Antigone sich auf sie berufen.

Nach der ersten Interpretation ist letztlich das "göttliche" Recht Entscheidungskriterium. Auf die heutige Zeit übertragen, vertritt Antigone das sittliche Gebot der Menschlichkeit. Bei dem Konflikt zwischen Sitte und Gesetz¹² orientiert sich die Entscheidung am Maßstab der Sitte.

Für die zweite Auffassung spricht aber insbesondere, daß die von dem Dichter beabsichtigte Wirkung auf den attischen Zuschauer nur durch die dargestellte Divergenz der Götterweisung selber erzielt werden konnte. Bei einem Konflikt zwischen göttlichem und menschlichem Recht wäre für jeden Griechen die Entscheidung offensichtlich gewesen. Folgt man aber dieser Ansicht, so ist Entscheidungskriterium auch hier der Wille der Götter. Wie in den anderen bereits untersuchten Stücken des antiken Dramas fehlt eine Begründung für das den dramatis personae auferlegte Schicksal vollkommen. Das Fehlen der Begründung, welches zu der Doppeldeutigkeit der Götterweisung führt, löst gerade das dramatische Geschehen aus.

b) Entscheidung durch die dramatis personae

Zu untersuchen ist weiterhin, nach welchen Kriterien die Konflikte durch die dramatis personae selber entschieden werden.

12) Man könnte den Konflikt auch in der Divergenz zwischen Recht und Gesetz sehen. Während Kreon auf Befolgung der Norm beharrt, hält Antigone seine Entscheidung im konkreten Fall für ungerecht.

aa) Drama des Sturm und Drangs

Der Mensch der Neuzeit lehnt sich im Drama des Sturm und Drangs im Bewußtsein seiner - scheinbaren - Freiheit gegen ein blindes Schicksal auf. Die Konflikte können daher infolge der grundsätzlichen Freiheit der dramatis personae an Hand von Gesetz und Recht gelöst werden. Kennzeichnend für den Geniegeist ist jedoch auch, daß er sich nicht durch Formen und daraus folgende Gesetzen in seiner Freiheit einengen lassen möchte.¹³ Demzufolge fehlt auch ein Verfahren, welches der Entscheidung vorgeht, vollkommen.

Karl Moor kämpft in Schillers "Räuber" für eine gerechte Welt. Dabei übertritt er aber bestehende Gesetze. In dem für Karl Moor bestehenden Konflikt zwischen Gesetz und Recht¹⁴ entscheidet er sich für das letztere. Gerade die letzten Worte Moors "Gnade - Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte - Dein eigen allein ist die Rache" zeigen, daß auch Schiller von einer göttlichen Weltordnung ausgeht, die die Menschen nicht verletzen dürfen.¹⁵

Ähnlich stellt auch Goethe in seinen Dramen jene Verbindung zwischen Recht und göttlichem Naturgesetz her, die in der Antike zum unverlierbaren Bestand der abendländischen Weltauffassung gehört hatte.¹⁶ Der Abstand des menschlichen Rechts von der göttlichen Gesetzgebung wird deutlich in den bereits zitierten Worten, die Goethe in der "Natürlichen Tochter" den Gerichtsrat sagen läßt und die nach Coing auch heute noch für den Beruf des Rich-

13) Schiller, Werke, Bd. I, S. 504.

14) Schiller, Werke, Bd. I, S. 617: "O über mich Narren, der ich wähnete die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten. Ich nannte es Rache und Recht ..."; s. auch Blaese, S. 60.

15) Schwert, S. 169.

16) Württenberger, S. 41.

ters gelten.¹⁷ Danach kann ein Mensch in das Gefüge göttlicher Gerechtigkeit nicht eingreifen. Stets ist sein Handeln im Bereich von Gesetz und Recht an das Irdische und damit Unvollkommene gekettet.

Demzufolge steht auch Götz, der sich gegen Recht und Gesetz - wenngleich zur Erreichung gerechter Ziele - auflehnt, nach Goethes Überzeugung außerhalb des Rechts.¹⁸ Bekanntlich setzt Goethe die Beachtung von Ordnung und Gesetz im Gemeinwesen sogar über die unbedingte Verwirklichung der Gerechtigkeit: "Es liegt nun einmal in meiner Natur: ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen."¹⁹

Auch im "Faust" finden sich rechtliche Entscheidungskriterien.²⁰ Selbst wenn man die vielfach untersuchte rechtliche Qualifikation des Teufelspaktes einmal außer Betracht läßt, so verstößt Faust allein in seinem Streben nach Erkenntnis gegen geltendes Recht. Er widersetzt sich den Normen, die von ihm als Begrenzung auf das Irdische empfunden werden und ihn in seinem "übermenschlichen" Erkenntnisdrang hindern. Trotz der Hochschätzung des Gesetzes verkennt jedoch auch Goethe nicht, daß die Wirksamkeit von Gesetzen immer wieder im Einzelfall zu untersuchen ist.²¹ Dementsprechend heißt es auch im Faust II: "Gesetz ist mächtig, mächtiger ist die Not."²²

Lüderssen gelangt in seinen "Notizen über Goethes Verhältnis zum Recht" zu dem Ergebnis, daß Goethe ein differenziertes und verblüffend modernes Rechtsverständnis hatte.²³ Ausgehend von der Interpretation der in der "Natürlichen Tochter" verwandten Begriffe der "Ordnung" und "Mittelhöhe des Lebens" führt er aus: Da die "Mit-

17) S.o. S. 75.

18) Württenberger, S. 51.

19) Goethe, Autobiographische Schriften, Bd. IX, S. 391.

20) Wohlhaupter, Bd. 1, S. 384.

21) Württenberger, S. 52.

22) Goethe, Dramen, Bd. III, S. 179.

23) Lüderssen, Notizen, S. 88.

telhöhe des Lebens" auf eine Begründung mit Letztbegründungsstatus verzichte, erhebe sie auch nicht den Anspruch, für jeden Einzelfall die zwingend gerechte Entscheidung ableiten zu können. Daher greife das Verbot einer (verfahrensunabhängigen) Lynchjustiz auch dort, wo die Gerechtigkeit einer der Tat auf dem Fuße folgenden Strafe offen zutage zu liegen scheine.²⁴ Selbst wenn man dieser Interpretation nicht folgt, ergibt sich aus dem angeführten Diktum, in dem Goethe den Begriff der Ordnung scheinbar der Gerechtigkeit gegenüberstellt in der Zusammenschau mit den Worten des Gerichtsrates, in der "Natürlichen Tochter", daß Goethe Ordnung und Gerechtigkeit nur deshalb als Gegensätze begreift, weil diese Ordnung infolge der menschlichen Begrenzung nicht absolut gesetzt werden darf.

bb) im bürgerlichen Trauerspiel

Im bürgerlichen Trauerspiel resultiert der Konflikt aus dem Aufeinandertreffen verschiedener Stücke. Somit wird ständisches Verhalten zum "Agens"²⁵ des Tragischen. Es findet eine Konzentration auf die Probleme des privaten Raumes statt. Aus diesem Rückzug auf das Private ergibt sich, daß ein Rechtsstreit meist nicht zu entscheiden ist und demzufolge für ein formelles Verfahren kein Raum ist. Der Konflikt und seine Lösung sind vielmehr auf eine moralische Ebene verlagert.²⁶ Entscheidungskriterium in "Emilia Galotti" und "Kabale und Liebe" sind Sitte und Moral.

In Hebbels Drama "Maria Magdalena" ist - nach der eigenen Stellungnahme des Dichters - Entscheidungskriterium die Schuld des Menschen. Die Schuld knüpft jedoch nicht

24) Lüderssen, Notizen, S. 87.

25) Guthke, S. 71.

26) Zu unterscheiden davon ist aber die politische Wirkung, die diese Stücke bei ihren Zeitgenossen hervorriefen; siehe auch: Korff, S. 205.

im juristischen Sinne an persönliche Vorwerfbarkeit an, sondern resultiert unabhängig davon aus der Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit.²⁷

cc) im Drama Kleists

Kleist ist der deutsche "Rechtsdichter" und der "Prinz von Homburg" das Rechtsstück.²⁸

Der Prinz von Homburg als Befehlshaber der märkischen Reiterei hat vor der Schlacht von Fehrbellin vom Großen Kurfürsten den Befehl bekommen, den schlachtentscheidenden Reiterangriff nicht eher zu beginnen, als bis ihm eine besondere Weisung erteilt worden ist. Der Prinz greift indessen - mit dem Wunsch, durch eine glorreiche Tat ein Anrecht auf die Hand der Nichte des Kurfürsten zu gewinnen - entgegen dem Befehl vorzeitig in die Schlacht ein. Der Kurfürst stellt den Prinzen vor das Kriegsgericht, und es ergeht ein Todesurteil. Der Prinz ist zunächst davon überzeugt, daß er begnadigt werde. Der Kurfürst aber stellt dem entgegen:

"Der Sieg ist glänzend dieses Tages
und vor dem Altar morgen dank ich Gott
Doch wär er zehnmal größer, das entschuldigt
den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt:
Mehr Schlachten noch, als die, hab ich zu kämpfen
und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei ...

-
- 27) Hebbel, Theoretische Schriften, Bd. 3, S. 546: "In der Maaßlosigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maaßlos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine eigene Zerstörung hinarbeiten muß, die Versöhnung, so weit im Kreise der Kunst danach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt."
- 28) S. nur Herrenritt, JZ 1927, 1451; Lüderssen, Recht, S. 58, 83; Radbruch, Vorschule, S. 96.

Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls
Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone, aufrechterhalten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt!"²⁹

Der Prinz erkennt schließlich seine sittliche Aufgabe:
"Mich selber ruft er zur Entscheidung!"³⁰, und dadurch
vollzieht sich der Wandel in ihm. Er erkennt seine
Schuld und damit die Entscheidung als gerecht an.
Schließlich begnadigt der Kurfürst den Prinzen.

Im Hinblick auf die Frage, ob sich bei diesem Stück die
Lösung tatsächlich nach den Kriterien von Recht und Ge-
setz vollzieht, gibt es unterschiedliche Interpretati-
onsansätze: Nach Lüderssen hat Kleist den Traum einer
Rechtswelt dargestellt, wonach sich die Gesellschaft er-
halten und weiterbilden soll durch Rechtsregeln, deren
Geltung auf Anerkennung durch die Betroffenen beruht.³¹
Lüderssen bringt die Aussage des Stückes mit den im 19.
Jahrhundert entstandenen psychologischen Anerkennungs-
theorien in Verbindung und gelangt zu dem Ergebnis, daß
der Dichter Kleist den Politikern und Wissenschaftlern
ein wenig voraus war.

Bockelmann³² vertritt die Auffassung, daß erst durch die
moralische Leistung des Prinzen die Vollstreckung des
Urteils überflüssig und der Erweis der Gnade möglich ge-
macht worden ist. Die Gnade ist danach nur durch einen
rationalen Grund - die Anerkennung des Urteils durch den
Prinzen - möglich geworden.

Diesen Ansätzen ist zwar zuzugestehen, daß Kleist das
Problem der Gewährung von Gnade erkannt hat - er löst
jedoch das Phänomen der Gnade als solches nicht auf. Die

29) Kleist, Werke, Bd. 1, S. 663, 697 f.

30) Kleist, Werke, Bd. 1, S. 668.

31) Lüderssen, Recht als Verständigung, S. 58.

32) Bockelmann, S. 30.

Gnade ist - nach Kleist - nicht ein Bestandteil des Rechts, sondern steht vielmehr als Gefühl dem Recht gegenüber: "Das Kriegsgesetz soll herrschen, jedoch die lieblichen Gefühle auch."³³ Es verbleibt mithin ein "metaphysischer Rest."³⁴

c) Entscheidung durch den Autor

Nach seinem dramentheoretischen Konzept beabsichtigt Brecht, den Zuschauer zu einer selbständigen und rationalen Entscheidung zu erziehen. Die von den dramatischen personae ihrer Entscheidungsfindung zugrundegelegten Entscheidungskriterien, die der Zuschauer kritisch überdenken soll, lassen sich besonders deutlich bei Brechts "Kaukasischem Kreidekreis" herausarbeiten. Gleich in den ersten Auftritten erscheint der Dorfrichter Azdak als Mensch grobgeschnittener Lebenserfahrungen und unverstellter Direktheit. Er hofft, nach dem Sturz des Großfürsten, auf eine neue Selbstbestimmung des Volkes. Diese Hoffnung wird jedoch schnell wieder zunichte gemacht: Nachdem er in die Stadt gekommen ist, um sich beim Volk selber anzuklagen, da er dem flüchtigen Großfürsten Asyl gewährt hat, muß er erkennen, daß die Panzerreiter nicht für eine neue Zeit, sondern für einen neuen Herrn, den Fürsten Kazbeki, gekämpft haben. Immerhin haben die Panzerreiter so viel Souveränität gewonnen, daß sie

33) Kleist, Werke, Bd. 1, S. 680.

34) So auch Kaufmann, NJW 1984, 1068 f: (Die Dichter) "sagen dies, daß der Mensch in der Verstrickung tragischer Verfehlungen und Schicksale auf überrechtliche - "metaphysische" - Rechtfertigungsmöglichkeiten, auf die Katharsis der versöhnenden Gnade angewiesen ist"; zu dem gleichen Ergebnis gelangt auch Bohnert, Positives Recht, S. 51; a.A. demgegenüber Wohlhaupter, Bd. 2, S. 545, 561, der Kleists Betonung des Rechtsgefühls hervorhebt.

Az dak als Richter einsetzen können: "Immer war der Richter ein Lump, so soll jetzt ein Lump der Richter sein".³⁵

Die Art der Rechtsprechung durch den neuen Richter Az dak deutet sich schon dadurch an, daß er das Gesetzbuch zum Sitzen benutzt. Az dak praktiziert eine Rechtsprechung allein nach der - in seinem Sinne - Gerechtigkeit. Seine Entscheidungen erfolgen fast immer gegen das Gesetz. Er nimmt Partei für die Unterdrückten und trifft die Entscheidungen willkürlich.³⁶ Der Sänger kennzeichnet die Rechtsprechung mit folgenden Worten:

"... Auf Grusiniens bunten Straßen
Gut versehn mit falschen Maßen
zog der Armeleuterichter, der Az dak.
Und er nahm es von den Reichen
Und er gab es seinesgleichen
Und sein Zeichen war die Zähr aus Siegellack.
Und beschirmt von Gelichter
zog der gute schlechte Richter
Mütterchen Grusiniens, der Az dak."³⁷

Auch das Kreidekreisurteil beruht auf denselben Kriterien. Die Entscheidung erfolgt gegen das Gesetz und ist für Brecht gerade dadurch gerecht. Demgegenüber ist eine Entscheidung, die sich an den von der herrschenden Klasse erlassenen Gesetzen orientiert, unrechtmäßig.³⁸ Auf-

35) Brecht, Stücke, Bd. 5, S. 2078.

36) Kramer, RuP 1977, 83.

37) Brecht, Stücke, Bd. 5, S. 2083.

38) Dementsprechend negativ ist auch Brechts Meinung über den Richter. Egon Monk, Die Zeit v. 10.2.1978, 28 berichtet über die Probe "Herr Punttila und sein Knecht Matti": "Maurer will das so probieren, wendet aber ein, daß dann die soziale Klassifizierung un- deutlich werden könnte, der Richter gehöre doch zur gebildeten Schicht, sei Akademiker, von Beruf Richter, gewöhnt, beide Seiten zu hören. Brecht findet das nicht: Wir hätten die Erfahrung gemacht, daß Richter, eben weil sie Repräsentanten ihrer Klasse seien, bei weitem nicht so sorgfältig abwägen würden, wie allgemein angenommen werde, sondern daß sie im Gegenteil sehr vorschnelle und unverschämte Urteiler seien. Brecht verläßt die Bühne und ruft dann herauf: "Wissen sie, was die beiden Richter und Advokaten sind? Selbstsichere Schmutzflecke auf der Sommer- nacht, das sind sie."

fällig ist es, daß Azdak trotz seiner einseitigen Voreingenommenheit und willkürlichen Entscheidungsfindung dennoch die "Kreidekreisprobe" braucht. Selbst Azdak scheint zur Legitimation seiner Entscheidung ein "Verfahren" zu benötigen.

d) Entscheidung durch den Zuschauer

In den Stücken des Dokumentartheaters - die unten ausführlicher zu behandeln sind - legt bereits die Durchführung eines formellen Verfahrens nahe, daß eine "richtige" Entscheidung getroffen werden soll. Sowohl Kipphardt als auch Weiss kommt es jedoch in erster Linie nicht auf die Darstellung des Verfahrensablaufes an. Vielmehr soll der Zuschauer seine eigene Entscheidung treffen, die jedoch ebenso gut gefühlsmäßigen Charakter haben kann.

e) Zusammenfassung

Entscheidungskriterium in den Stücken des aristotelischen Theaters, die durch den "deus ex machina" entschieden werden, ist der Wille Gottes, der sich für den davon betroffenen Menschen als Schicksal offenbart. Eine Begründung für die Entscheidung in einem etwaigen formellen Verfahren wird nicht gegeben.

Die dramatis personae legen bei ihren Entscheidungen die juristischen Kriterien Recht und Gesetz zugrunde. Während Schiller wohl beide Kriterien als Gegensätze begreift, gelangt in den untersuchten Stücken Goethes seine Auffassung zum Ausdruck, daß Recht und Gesetz in Einklang miteinander zu bringen seien, dem geschriebenen Recht jedoch der Vorrang gebühre.

In den untersuchten Dramen des bürgerlichen Trauerspiels sind Sitte und Moral Entscheidungskriterien. Der Kurfürst gewährt dem Prinzen von Homburg schließlich Gnade. Rational wird jedoch die Gewährung von Gnade nicht aufgelöst.

Brecht thematisiert in seinem "Kaukasischen Kreidekreis" den für ihn bestehenden Konflikt zwischen Recht und Gesetz. Für ihn ist die politische und soziale Gerechtigkeit das höhere Ordnungsgefüge, dem gegenüber die herrschenden Gesetze versagt haben.

Die Darstellung eines formellen Verfahrens in den Stücken des sog. Dokumentartheaters legt zumindest - was unten näher zu untersuchen ist - die Vermutung nahe, daß die real getroffene oder vom Zuschauer gewünschte Entscheidung sich nach den Kriterien von Gesetz und Recht vollzieht.

2) im Recht

Wie oben gezeigt, ist der Richter nach der verfassungsrechtlichen Ausgestaltung seiner Stellung an "Gesetz und Recht" gebunden. Im folgenden ist kurz auf die unterschiedlichen methodologischen Richtungen einzugehen.

In der Begriffsjurisprudenz haben juristische Begriffe, Konstruktionen und Systembildungen rechtserzeugende Kraft, d.h. aus rein begrifflichen Überlegungen können Rechtsfolgen abgeleitet werden.¹ Demzufolge ist eine Rechtsanwendung durch bloße Subsumtion möglich.

Die Interessenjurisprudenz² geht davon aus, daß das oben genannte Idealziel nicht zu erreichen ist und deswegen die Rechtsanwendung durch bloße Subsumtion nicht immer möglich oder sachgerecht ist. Deshalb sei auch die Rechtsfortbildung durch Richter in gewissem Umfang unerläßlich. Dafür entwickelte dann die Interessenjurispru-

1) Allgemein zu dieser methodologischen Richtung: Coing, Rechtsphilosophie, S. 311 f.; Larenz, Methodenlehre, S. 20, 36.

2) Heck, DJZ 10 (1905), 1140.

denz die Auffassung, das Gesetz sei eine Handlungsanweisung an den Richter zur Lösung eines Interessenkonfliktes, so daß es bei seiner Auslegung und Anwendung entscheidend auf die zugrundeliegende Interessenlage und die in der Norm getroffene Bewertung des Interessenwiderstreits ankomme.

Die aus der Interessenjurisprudenz entwickelte Wertungsjurisprudenz³ vertritt die Auffassung, daß die richterlichen Entscheidungen in den Gesetzen nicht vorprogrammiert sind, die Gesetzesanwendung nicht nur logische Subsumtion ("Subsumtionsautomat") ist, sondern der Richter vielmehr immer (auch) Werturteile zu fällen, Wertungen vorzunehmen hat und daß ihm hierbei ein gewisser Beurteilungsspielraum verbleibt. Über die Weite dieses Spielraumes gehen die Meinungen allerdings auseinander: Die meisten Anhänger der Wertungsjurisprudenz halten daran fest, daß der Richter seine Entscheidung in erster Linie aus dem gesetzten Recht oder aus den ihm immanenten Wertungen und Grundprinzipien zu gewinnen habe. Nur soweit die gesetzte Rechtsordnung keine eindeutige Antwort auf die gestellte Rechtsfrage gebe, sei es dem Richter erlaubt, darüber hinauszugehen.⁴ Die Rechtfertigung des "Richterrechts" allein aus dem zur Entscheidung gestellten Sachverhalt heraus ist Ziel der sog. "topischen Jurisprudenz", die sich auf Viehwegs Schrift über "Topik und Jurisprudenz" stützt und die dann Esser in seinem Werk "Grundsatz und Norm"⁵ nachdrücklich demonstriert. Esser ist der Ansicht, daß die Richter ihre Entscheidung zumeist unabhängig vom Gesetz finden und sie lediglich nachträglich auf ihre Verträglichkeit mit dem positiven Recht hin kontrollieren.⁶ Eine solche Methode läßt es aber z.B. zu, daß sub-

3) Coing, Rechtsphilosophie, S. 335 f.; Larenz, Methodenlehre, S. 128 ff.

4) Larenz, Methodenlehre, S. 138.

5) S. auch den neueren Ansatz von Rüßmann, JuS 1975, 352.

6) Esser, Grundsatz und Norm, S. 26 f.; Vorverständnis, S. 139 ff.

jektive Gerechtigkeitsvorstellungen oder politische Zweckmäßigkeitsentscheidungen streitentscheidend sind.⁷

Gegen diese Methode ist jedoch der Einwand zu erheben, daß sie schon methodisch nicht die Gleichmäßigkeit der Entscheidung gewährleistet, die die Rechtsidee fordert: Die Gleichbehandlung des Gleichen oder Ungleichbehandlung des Ungleichen (Art. 3 GG). Die "topische Jurisprudenz" führt schließlich dazu, daß in den meisten Fällen der Richter allein darüber bestimmt, was Inhalt des Gesetzes ist. Das hat zum einen verfassungspolitische Konsequenzen: Das von der Verfassung vorgesehene Verhältnis zwischen Gesetzgeber und Richter würde sich damit gerade umkehren. Zum anderen stellt sich die Frage, was die Entscheidung des Richters motiviert, wenn es nicht der von ihm in nachprüfbarer Weise ermittelte Inhalt des Gesetzes ist. Das oft in diesem Zusammenhang bemühte Rechtsgefühl⁸ ist nicht tauglich, die so getroffene Entscheidung als der gesetzlichen Regelung entsprechend zu begründen.

Der Richter hat - nach der Wertungsjurisprudenz - nicht unmittelbar die Gerechtigkeit zu verwirklichen, sondern eine Entscheidung zu treffen, die in erster Linie den Regeln und den ihnen zugrundeliegenden Wertungsgrundsätzen des positiven Rechts, den von ihm anerkannten Maßstäben und deren in vergleichbaren gerichtlichen Urteilen bereits enthaltenen Konkretisierungen entspricht.⁹

Entwickelt worden ist die oben skizzierte Methode zur praktischen Rechtsanwendung durch den Richter. Dabei ist das verfassungsmäßige Gesetz die vorrangige Legitimationsgrundlage der richterlichen Entscheidung und das wichtigste Erkenntnismittel dessen, was im Einzelfall Recht

7) Pawlowski, JuS 1976, 355.

8) So Zippelius, S. 162; wohl auch Obermayer, JZ 1986, 5.

9) Larenz, Methodenlehre, S. 143.

ist.¹⁰ Der Richter ist bei der Rechtsanwendung zur Auslegung einer Norm entsprechend den systematisierten Auslegungskriterien¹¹ befugt. Da das Gesetz nicht für jeden der Regelung bedürftigen Fall eine Lösung enthalten kann, ist es darüber hinaus die Aufgabe des Richters, im Fall einer solchen Lücke (planwidrige Unvollständigkeit) das Recht fortzubilden, wobei zum Teil auch eine Ausbildung neuer Rechtsgedanken, die im Gesetz allenfalls eine Andeutung erfahren haben, erfolgt.¹² Das BVerfG nennt als Grenzen solcher "schöpferischen" Rechtsfindung die Willkürschränke und das Rationalitätsgebot.¹³

Für die hier zu untersuchende Frage, inwieweit sich die Entscheidungskriterien im Drama und im Recht entsprechen, ist das Problem von Interesse, inwieweit sich der Richter im Rahmen seiner Rechtsprechungstätigkeit unter Berufung auf die Gerechtigkeit über geschriebenes Recht hinwegsetzen darf.

Das Grundgesetz bindet die Rechtsprechung sowohl an die Grundrechte (Art. 1 III) bzw. das Recht (Art. 20 III) als auch an das Gesetz (Art. 20 III, 97 I). Beide Bindungen zugleich kann aber der Richter nicht einhalten, wenn nach seiner Auffassung Grundrechtsbindung und Gesetzesbindung zwei verschiedene Entscheidungen von ihm verlangen, die einander ausschließen. Dies ist z.B. dann der Fall, wenn er ein Gesetz wegen Grundrechtsverstoßes für verfassungswidrig hält: Die Grundrechtsbindung verbietet es ihm, das Gesetz als geltend anzuerkennen und auch nur in einem Fall anzuwenden; die Gesetzesbindung hingegen gebietet die Anwendung.

10) v. Münch, Art. 97 Rn. 18; Meyer, S. 11.

11) Grammatikalische, systematische, historische und teleologische Auslegung.

12) Schneider, DÖV 1975, 445.

13) BVerfGE 34, 269 f.; ZIP 1984, 78 (80).

Aus diesem Konflikt befreit den Richter das Zwischenverfahren der konkreten Normenkontrolle gem. Art. 100 I GG.¹⁴ Art. 100 I GG soll nach Ansicht des BVerfG verhindern, daß jedes einzelne Gericht sich über den Willen des Bundes- oder Landesgesetzgebers hinwegsetzt. Durch die Konzentration der Kontrollbefugnis beim BVerfG soll mithin in erster Linie die Autorität des parlamentarischen Gesetzgebers gestützt werden. Andererseits ist die richterliche Prüfungsbefugnis ein Postulat, um einen parlamentarischen Machtzuwachs einzuschränken, mithin ein Ausfluß des Rechtsstaatsprinzips.¹⁵ Folglich ist der Richter nicht befugt, sich unter Bezug auf die Gerechtigkeit über geltendes Recht hinwegzusetzen. Er muß es vielmehr, wie jeder andere auch, in dafür vorgesehenen Verfahren geltend machen.

3) Zusammenfassung und Vergleich

Entscheidungskriterium der richterlichen Rechtsgewinnung ist vorrangig das Gesetz. Nach der als herrschend zu bezeichnenden "Wertungsjurisprudenz" ist der Richter im Rahmen der Entscheidungsfindung befugt, mehrdeutige Gesetzestexte auszulegen und im Fall der planwidrigen Lücke das Recht fortzubilden. Die dabei vorzunehmenden Wertungen hat der Richter aus den Grundsätzen des positiven Rechts, den vom Recht anerkannten Maßstäben und deren in vergleichbaren Urteilen bereits enthaltenen Konkretisierungen zu entnehmen.

Methodologische Ansätze, die dem Richter die Auswahl unterschiedlicher "Topoi" überlassen, um das von ihm gewünschte Ergebnis zu legitimieren, sind demgegenüber abzulehnen.

14) Dazu s. BVerfG NJW 1985, 1691; BVerfG NJW 1987, 179; s. auch Wipfelder, DRiZ 1987, 121; Crawert, JuS 1986, 757.

15) Maunz/Dürig/Herzog/Scholz, Art. 100 Rn. 2.

Schließlich ist der Richter nicht befugt, sich unter Berufung auf die Gerechtigkeit über geschriebene Gesetze hinwegzusetzen. Notwendiges Korrelat der insoweit aktuell werdenden Doppelbindung des Richters an Grundrechte und Gesetz ist die konkrete Normenkontrolle.

Vergleichend ist folgendes festzustellen: Die Entscheidung in den Stücken, in denen der "deus ex machina" den Konflikt entscheidet, orientiert sich nicht an juristischen Kriterien; vielmehr stellt sich der - unbegründete - Götterwille als menschliches Schicksal dar. Selbst wenn man im Hinblick auf die "Antigone" des Sophokles der Interpretation folgen würde, wonach Antigone im Konflikt mit Kreon dem Gebot der Sitte folgt, qualifiziert diese Deutung das Stück dennoch nicht als "Rechtsstück". Die Sitte kommt als selbständiges Entscheidungskriterium im Recht nicht vor und hat daher auch keine eigene Entscheidungsrelevanz.

Entscheiden die dramatis personae selber den Konflikt, so ist zu differenzieren: Karl Moor in Schillers "Räubern" kämpft für eine gerechte Welt und übertritt dabei die geltenden Gesetze. Die Gerechtigkeit als solche im Gegensatz zum Gesetz kann aber nach heutigem Verständnis nicht alleiniges Entscheidungskriterium sein. Insbesondere ist auch ein Rechtsbruch unter Berufung auf die Gerechtigkeit nicht zulässig. In den untersuchten Dramen Goethes finden sich juristische Bezüge. Ausgehend von der Ordnungsfunktion des Gesetzes hat Goethe zumindest das Spannungsverhältnis zwischen Recht und Gesetz in seinen Dramen zum Ausdruck gebracht.¹ Eine Entscheidung, die nach willkürlichen Maßstäben erfolgt, befindet sich

1) Württenberger, S. 47 vertritt die Auffassung, es finde sich bei Goethe manche geistige Verwandtschaft mit den Bemühungen Savignys und der Historischen Rechtsschule.

danach außerhalb des Rechts. Selbst wenn man der Interpretation Lüderssens nicht folgt, ist es gerechtfertigt, Goethe als "Dichterjuristen"² zu bezeichnen.

Die im bürgerlichen Trauerspiel dem Entscheidungsprozeß zugrundeliegenden Kriterien wie Sitte und Moral - in Abgrenzung zum Gesetz verstanden - sind keine juristischen Maßstäbe. Auch in dem untersuchten Drama Kleists entbehrt der Entscheidungsfindungsprozeß der für das juristische Verfahren signifikanten Rationalität.

Bei der Entscheidung des Konflikts durch den Autor selber (Brecht) läßt dieser die dramatis personae eine politische und im Hinblick auf den Verfahrensgang willkürliche Entscheidung treffen. Wie oben dargelegt, ist aber für den Richter generell die Auswahl unterschiedlicher "Topoi" zur Begründung des von ihm gewünschten Ergebnisses nicht zulässig.

Die Entscheidungskriterien in den Stücken des Dokumentartheaters bleiben einer späteren Untersuchung vorbehalten.

2) Wohlhaupter, Bd. 1, S. 386; zu der eher untergeordneten Tätigkeit Goethes als Jurist, Heinze, NJW 1982, 622 ff.

C. Einzelne Strukturmerkmale

Nach der Untersuchung von Wesensmerkmalen und Konfliktlösungsmechanismen ist weiterhin zu fragen, ob einzelne signifikante Strukturmerkmale von Drama und Recht übereinstimmen.

I. Die Sprache

Die Sprache als Kommunikationsmittel ist sowohl im Drama als auch im Recht von solch konstitutiver Bedeutung, daß man sie in Hinblick auf beide Bereiche als "Handwerkszeug" bezeichnen kann.¹ Sie bildet nicht nur Wirklichkeit ab, sondern ist daneben ein Medium, mit dem neue Wirklichkeiten geschaffen werden, und hat folglich auch einen handlungs- bzw. rechtserzeugenden Charakter.

1) im Drama

Zunächst ist die Bedeutung der Sprache für das Drama zu untersuchen. Das Drama wird als ein "Wortkunstwerk"¹ bezeichnet. Vergleicht man die literarischen Gattungen, so ist die Sprache für das Drama von besonderer Bedeutung.² Aufgrund der öffentlichen Aufführung eines Stücks ist der Dramatiker gezwungen, mittels des Mediums der Sprache unmittelbar Spannung oder zumindest Interesse der Zuschauer zu erzeugen, um so unter wirkungsästhetischen und erzieherischen Gesichtspunkten auf sein Publikum einzuwirken.

1) So Großfeld, NJW 1985, 1577 hinsichtlich der Rechtswissenschaft.

1) Zeißig, DU 1952, 26; Crumbach, S. 367.

2) Kommerell, Sprache, S. 243: "Unter den Formen der Dichtung ist das Drama weitaus die gesprächigste ... so hat es doch den Glauben an die Rede, den Glauben daran, daß sie heranreiche an das menschliche Sein, Tun und Leiden."

Gleichwohl ist zu beachten, daß im Drama neben die Sprache die Handlung tritt. Vorrangige Bedeutsamkeit gegenüber der Handlung erlangt die Sprache dann, wenn die im Stück vorgeführte Handlung hinter das Wort zurücktritt. Dies ist bei dem sog. analytischen Drama der Fall.

In der Einleitung eines solchen Dramas wird meist mittels der Sprache das Rätsel eines Charakters oder eines Sachverhalts exponiert.³ Der Zuschauer wird dadurch in das dem Stück vorgelagerte Geschehen eingeweiht. Signifikant für den Typ des analytischen Dramas ist die Situation des Verhörs. Hier steht - anders als in der Spannungsdramatik - der Gestus des Zeigens und Aufdeckens im Mittelpunkt des dramatischen Interesses.⁴

Für Grimm wurzelt die Verbindung von Recht und Literatur in der Sprache:

"Alles was anfänglich und innerlich verwandt ist, wird sich bei genauer Untersuchung als ein solches stets aus dem bau und wesen der Sprache selbst rechtfertigen lassen, in der immerhin die regste, lebensvollste Berührung mit den dingen, die sie ausdrücken soll, anschlägt und so reicht die aufgestellte Verwandtschaft zwischen recht und poesie schon in die tiefsten Gründe aller Sprachen hinab."⁵

Wie oben bereits gezeigt, war der Dialog für das Entstehen des Dramas konstitutiv. Lesky⁶ weist nach, daß die Chorgesänge im Laufe der Entwicklung immer voraussetzungsreichere Sagenstoffe zum Inhalt hatten. Die Zuhörer mußten auf das Geschehen vorbereitet werden. Diese Aufgabe übernahm ein Sprecher, der zwischen zwei Gesängen auftrat. Dieser kam schließlich mit dem Chorführer ins Gespräch.

3) Kommerell, Sprache, S. 246.

4) Crumbach, S. 276.

5) Grimm, S. 26.

6) Lesky, Geschichte, S. 254.

Wenngleich Aristoteles den Primat des Mythos vor dem Charakter betont, so ist der Dialog und die Rhetorik insgesamt auch im attischen Theater bedeutsam. Die antiken Stücke stellten häufig antinomische Positionen dar. Ein Mittel, die Spannungen auszutragen und sie zu einer Synthese zu führen, war der Dialog. Die Überzeugungskraft der *dramatis personae* hing oft von ihren rhetorischen Fähigkeiten ab. Noch größere Bedeutung gewinnt der Dialog schließlich im Drama der Neuzeit, wo nicht mehr die schicksalhafte Verknüpfung des Menschen im Vordergrund steht, sondern vielmehr der zwischenmenschliche Bezug Thema des Stückes ist.⁷

Demgegenüber wird heute auch die Auffassung vertreten, im sog. "offenen Drama" treibe der Dialog die Handlung nur in sehr geringem Maße vorwärts. Die Kontrahenten lieferten sich kein Rededuell, also keinen Dialog, mehr. Gegner sei vielmehr die Welt, und daher erfolgten Angriff und Verteidigung nicht so gezielt wie im geschlossenen Drama.⁸

Entgegen dieser Einschätzung sind in den hier untersuchten Stücken die Dialoge konstitutive Elemente der jeweiligen Dramen. Selbst wenn die Redeeinhalte zum Teil, wie z.B. im "Besuch der alten Dame" nicht mehr aufeinander bezogen sind, wählt der Dramatiker doch formal die Redeführung des Dialogs. Gerade in dem angesprochenen Stück Dürrenmatts sind die von Claire geäußerten Anspielungen und die daraus erwachsenden Vermutungen so grotesk, daß sie einer geordneten sprachlichen Darstellung gar nicht mehr zugänglich sind. Damit hängt es auch zusammen, daß die Bedeutungsinhalte der Rede nicht mehr eindeutig sind. Als Beispiele dafür mögen wiederum die Dialog- und Sprechstrukturen in Dürrenmatts "Besuch der alten Dame"

7) Hamburger, Logik, S. 159; Szondi, S. 15, spricht von der "Alleinherrschaft des Dialogs".

8) Klotz, Geschlossene und offene Form, S. 182 f.; ähnlich auch Hensel, FAZ v. 11.4.1987, 25.

dienen. Claire erscheint in der unmißverständlichen Absicht, sich an Ill zu rächen und diesen zu töten. Demgegenüber erwarten die Güllener eine großzügige Geldgabe ohne Gegenleistung. Die desillusionierende Redeführung Claires einerseits und die Auslegung ihrer Worte durch die Güllener, die Claires Absicht zunächst nicht wahrhaben wollen, machen das Groteske dieses Stückes aus.⁹ Besonders eindringlich wird der Nachweis der Mehrdeutigkeit von Sprache in der Schlussszene geführt. Die Güllener nehmen die ihnen von Claire angebotene Stiftung an;¹⁰ in Wahrheit verbirgt sich jedoch dahinter der Beschluß, Ill zu töten. Der Dialog des Bekenntnisses zu dem neu erworbenen Reichtum hat liturgische Struktur. Die Gemeinde wiederholt im Wechselgespräch mit dem Bürgermeister dessen Leitrede. Versmaß, Rhythmus und Satzstruktur sind in der Form des antiken Chorgesanges gefaßt, während der Redeeinhalt von der Gegenwart des Dramengeschehens erfüllt wird.

Mit der Mehrdeutigkeit der Sprachstrukturen hängt auch ihre Interpretationsfähigkeit zusammen. Sowohl die Worte eines Dramas als auch ein Stück als Ganzes sind auslegungsfähig. Eine Klassifizierung bestimmter Methoden fällt jedoch schwer. So ist z.B. festzustellen, daß die Forschung der Jahrhundertwende mit biographischen und psychopathologischen Fragestellungen an ein Werk herantrat, während heute oftmals soziale Prozesse im Vordergrund stehen und das Drama als Ausdruck gesellschaftlicher Widersprüche interpretiert wird. Um einer willkürlichen Interpretation vorzubeugen, wird neuerdings gefor-

9) Lucas, S. 149.

10) Die gleichen Worte gebrauchen die Journalisten in ihrer Reportage.

dert, ein Stück aus seinem historischen Entstehungsprozeß zu erklären.¹¹

Zusammenfassend ist daher festzustellen, daß die Sprache, und insbesondere der Dialog, konstitutiv für das Drama sind. Das gesprochene Wort ist in hohem Maße auslegungsfähig.

Neben diese Funktion der Sprache, die Wirklichkeit abzubilden, dient die Sprache aber auch dem Zweck, neue Wirklichkeiten bzw. Gültigkeiten zu schaffen. So darf z.B. Grusche in Brechts "Kaukasischem Kreidekreis" das Kind erst aufgrund des "Urteilsspruchs" des Richters Azdak behalten.

2) im Recht

Während das Drama als "Wortkunstwerk" bezeichnet wird, nennt Kantorowicz die Jurisprudenz eine "Wortwissenschaft".¹ Die Sprache scheint also signifikant sowohl für das Drama als auch für das Recht zu sein. Für das Recht kommt der Sprache wegen ihrer schöpferischen Kraft besondere Bedeutung zu. Denn

11) So z.B. Reichert, S. 99; ein Beispiel für das Aufdecken "realhistorischer" Bezüge in der Literaturwissenschaft findet sich in dem unlängst erschienenen Buch "Willkommen und Abschied - Herzschlag und Peitschenhieb" von Meyer-Krentler. Goethes Gedicht "Willkommen und Abschied" wird unter einem rechtsgeschichtlichen Aspekt neu interpretiert. Der Autor weist nach, daß den Zeitgenossen Goethes die strafrechtliche Formel "Willkommen und Abschied" - eine zynische Bezeichnung der Auspeitschung bei Eintritt und Entlassung aus dem Zuchthaus - nur allzu gut bekannt war. Ein solcher Hintergrund aber stellt die Liebesbegegnung des Gedichts unter die Kategorie von Moral, Schuld und Strafe.

1) Zitiert nach Großfeld, JZ 1984, 1 und NJW 1985, 1577.

"außerhalb der Sprache gibt es für rechtliche Begriffe kein Sein ... Die Rechtsbegriffe und Rechtsvorstellungen haben in der realen Welt kein Gegenstück, lassen sich ohne Sprache zumeist nicht darstellen, Sie existieren durch Sprache und in Sprache."²

Darüber hinaus besteht ein Zusammenhang zwischen der Sprache und dem Denken.³ Ein Vergleich mit anderen Rechtskulturen ergibt, daß die Sprache unmittelbar auf die Rechtsordnung Einfluß nimmt. Großfeld gelangt in seinem Aufsatz zu dem Schluß, daß ein Recht, welches dem Sprachgefühl nicht entspricht, von dem Adressaten als fremd empfunden werde und als "Normenflut" über diesen hereinbreche.⁴

Liebs weist nach, daß sogar die Rhythmik von Rechtssätzen für deren Tradierung von wesentlicher Bedeutung ist. Zwar scheine die "schönere Sprache der Dichter, metrisch geordnet in ansprechendem Rhythmus, bei Rechtssätzen unangebracht" zu sein. Anders sei dies jedoch offensichtlich bei lateinischen Versen: So führt er z.B. die Tatsache, daß der Satz "venire contra factum proprium" trotz seiner sachlichen Mängel bis heute seine Autorität nicht eingebüßt habe, wesentlich darauf zurück, daß er in Zeiten weithin mündlicher Wissensübermittlung eine Formulierung mit einprägsamem Rhythmus enthielt.⁵ Auch insoweit ergibt sich also eine Verknüpfung beider Bereiche.

Ähnlich wie im Drama, wo der zunehmende Sprachverlust beklagt wird, ist auch die Sprache der Gesetze und Urteile in jüngster Zeit häufig Gegenstand kritischer Betrachtung.

2) Großfeld, JZ 1984, 1: nach Großfeld ist die Verbindung von Sprache und Recht enger als bei anderen literarisch-sprachlichen Erzeugnissen; während die Sprache sonst Ideen ausdrücke, handele das Recht von Begriffen. Von daher falle auch ein neues Licht auf die heute so verpönte Begriffsjurisprudenz.

3) Burckhardt, DRiZ 1984, 495; Barfuß, DRiZ 1987, 50.

4) Großfeld, JZ 1984, 6.

5) Liebs, JZ 1981, 160.

tung. Verborgene Bürokratensprache in Zusammenhang mit dem Abbau der Sprachkultur geht danach zu Lasten der Transparenz und Akzeptanz von Entscheidungen durch die Betroffenen.⁶

Wie die Sprachstrukturen im Drama, können - wie bereits dargelegt - auch Gesetzestexte mehrdeutig und mithin auslegungsfähig sein. Die Rechtswissenschaft hat bestimmte Auslegungsmethoden entwickelt. Durch die Rechtsprechung der obersten Gerichte erfahren die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten eine verbindliche Festlegung auf eine Bedeutung.⁷

Wie bereits oben festgestellt, ist die Handlungsform des Rechts der Prozeß. Ein Rechtsstreit setzt immer das Bestehen von zwei unterschiedlichen Positionen in rechtlicher und/oder tatsächlicher Hinsicht voraus.⁸ Sprache und Rede sind daher im Gerichtsverfahren von wesentlicher Bedeutung. Rechnung trägt dem der in den Verfahrensordnungen normierte "Mündlichkeitsgrundsatz", wonach Entscheidungsgrundlage nur das sein darf, was in der Verhandlung vorgetragen und erörtert worden ist. Im Zivilprozeß unterliegt dieser Grundsatz allerdings insoweit einer Einschränkung, als die Bezugnahme auf Schriftstücke dem mündlichen Vortrag gleichsteht (§ 137 III ZPO).

Die Redehaltung des Dialogs tritt am deutlichsten im Zivilprozeß hervor. Von Rede und Gegenrede kann aber auch in Straf- und Verwaltungsgerichtsprozessen gesprochen werden. Daneben kommt der Sprache auch im Recht eine

6) Vgl. zu diesem Problemkreis: Barfuß, DRiZ 1987, 50; Burckhardt, DRiZ 1984, 495 f.

7) Vgl. zu der Interpretation in Literatur- und Rechtswissenschaft Wagner AcP 165 (1965), 537.

8) Gröschner, S. 12: "In der Gerichtsrede gehören Rede und Widerrede untrennbar zusammen, weil diese Zusammengehörigkeit auf der Dialogik der zu beredenden Sache beruht"; Villey, Rechtstheorie 16 (1985), 345.

rechtserzeugende Kraft zu; so wird z.B. das Urteil mit seiner Verkündung wirksam.

Es ist also festzustellen, daß die Sprache Handwerkszeug des Juristen ist. In den Verfahrensordnungen ist der Grundsatz der Mündlichkeit fixiert.

II. Die Öffentlichkeit

Nach Betrachtung der jeweiligen Dimensionen der Sprache soll nun untersucht werden, welche Rolle der Öffentlichkeit im Drama einerseits und im Recht andererseits zukommt.

1) im Drama

Dramatiker und Dramentheoretiker vertreten unterschiedliche Standpunkte im Hinblick auf die Wirkung von Dramen auf das Publikum. Mit wirkungsästhetischen Gesichtspunkten haben sich insbesondere Aristoteles, Lessing, Schiller¹ und Brecht auseinandergesetzt.

Während im aristotelischen Theater die Einführung des Zuschauers und eine philanthropische oder eine moralisierende Wirkung beabsichtigt war, soll der Zuschauer bei Brecht gerade mittels bestimmter szenischer Affekte zur Kritikfähigkeit erzogen werden. Brecht will mit seinem Theater die intellektuell kontrollierte Distanz er-

1) Schiller, Theoretische Schriften, Bd. V, S. 825: "... und darum wählte er (der Gesetzgeber) vor allem anderen die Bühne, die dem nach Tätigkeit dürstenden Geist einen unendlichen Kreis eröffnet, jeder Seelenkraft Nahrung gibt, ohne eine einzige zu überpassen, und die Bildung des Verstandes und des Herzens mit der edelsten Unterhaltung vereinigt." In den Schriften Schillers nimmt die Öffentlichkeit insgesamt eine bedeutsame Rolle ein. Schiller erstrebt die "Veröffentlichung des Lebens", indem er das dramatische Geschehen in öffentliche Formen einpaßt; s. auch Borchmeyer, S. 174.

zeugen, welche dem Menschen mit Hilfe des Theaters gesellschaftliche Prozesse und Systemzwänge erklärlich machen will.²

Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Auffassungen der Ausgangspunkt: Der Dichter will eine ganz bestimmte Wirkung bei dem Zuschauer erzeugen. Durch das Publikum wird die Öffentlichkeit hergestellt. Im Gegensatz zu den anderen literarischen Gattungen ist es ein Wesensmerkmal des Dramas, daß dieses aufgeführt wird.³ Besonders eng ist die Beziehung zwischen dem Publikum und dem Stück - in Abgrenzung zu der Fernsehübertragung und dem lesenden Rezipienten - bei der Theateraufführung. Dabei braucht keine direkte "Kommunikation" zwischen den Schauspielern und dem Publikum zu bestehen. Es kann auch ein drittes Medium vermitteln, so z.B. der Chor im antiken Drama oder der Spielleiter im epischen Theaterstück. Wie gebrochen oder unvermittelt die Kommunikation auch immer ist, hier kann der Zuschauer direkt Einfluß nehmen - sei es auch nur durch Pfiffe, Zwischenrufe, Gelächter oder Applaus -, und es erfolgt meistens eine Reaktion (Unmittelbarkeit).

Aus diesem Zusammenhang ergeben sich auch Konsequenzen für die Aufführung eines Dramas: Das Publikum kann - trotz der geschilderten Einflußmöglichkeiten - das Stück nicht anhalten. Daher muß es knapp, klar und lebendig sein.⁴ Sowohl die Rezeption eines Stückes als auch der Schaffensprozeß als solcher sind abhängig von der Zusammensetzung des Publikums.⁵

2) Brecht, Schriften zum Theater, Bd. 2, S. 104.

3) Pfister, S. 34 f.: "... wer auf die Bühne tritt und die Bühne nicht braucht, hat sie gegen sich."

4) Platz-Waury, S. 43.

5) So trug z.B. Shakespeare der sozialen Schichtung seiner Zuschauer Rechnung, indem er den Ungebildeten und Gebildeten ein Beteiligungsangebot machte und sie sowohl mit derbem Humor wie mit intellektuellen Subtilitäten und poetischen Glanzlichtern zu fesseln suchte.

Es ist also festzustellen, daß der Dramatiker mit seiner Aussage gezielt an die Öffentlichkeit tritt.

2) im Recht

Die Tatsache, daß Recht rein tatsächlich öffentlich wirkt, d.h. die Bevölkerung betrifft, wird u.a. bei Häberle betont, der sich mit der kritischen Beurteilung der Juristen und ihrer Arbeit durch die Literaten beschäftigt.¹

Ausgehend von der Beobachtung, daß die "schöne Literatur", aber auch der deutsche Film, Liedermacher und Theaterregisseure sehr kritisch mit dem Grundgesetz, insbesondere mit der Verfassungswirklichkeit umgehen, macht der Autor eine Bestandsaufnahme. Dabei fragt er, worauf sich die Hauptkritik am Verfassungsstaat des Grundgesetzes richtet, und schließlich²

"was kann der Jurist auf Dauer mit seinen Instrumenten, Verfahren und Methoden, aber auch Inhalten tun, um Literatur und Literaten zu einem Verhältnis mindestens 'kritischer Sympathie' zu unserem Verfassungsstaat zu veranlassen?"

Bei seiner Untersuchung gelangt Häberle zu dem Ergebnis, daß die Literaten die im Text des Grundgesetzes liegenden

-
- 1) Häberle, Das Grundgesetz der Literaten. Dabei ist allerdings zu beachten, daß diese literarische Öffentlichkeit die Öffentlichkeit in ihrer Meinung nicht zwingend repräsentieren muß.
 - 2) Häberle, S. 9, 14: "Die gegenwärtige Literatur könnte bei diesem Ansatz zur Herausforderung für uns Juristen werden, mehr Selbstkritik zu üben. Wir sollten z.B. nachdenken über H. Bölls Fragen: 'Sollte nicht auch das Recht, so dehnbar und vielfältig interpretierbar es sich darstellt, zur exakten Wissenschaft werden können?'" , Böll, DIE ZEIT v. 14.8.1981, 31.

Chancen sehen und anerkennen, während die Verfassungswirklichkeit skeptisch beurteilt wird.³

Auch Normen des einfachen Rechts, besonders des Strafrechts, werden kritisch betrachtet.⁴ Häberle weist nach, daß Gerichtsurteile besonders häufig zum Gegenstand der Kritik werden.⁵ Bei Hochhuth heißt es:

"Ihr Juristen seid eine Interessengemeinschaft zur Anzettelung von Prozessen / die ablenken sollen von der Tatsache, daß die Justiz selber sich / als den einzigen Berufsstand / ausnimmt von der Gefahr, vor Gericht zu kommen."⁶

Es ist mithin festzustellen, daß eine Reaktion der Literaten⁷ auf alle Bereiche der öffentlichen Gewalt erfolgt. Daß eine solche Reaktion überhaupt stattfinden kann, setzt aber bereits die öffentliche Arbeits- und Wirkungsweise von Legislative, Exekutive und Rechtsprechung voraus. Die Glaubwürdigkeit eines parlamentarischen Regierungssystems hängt weithin von der Transparenz der politischen Willensbildungs- und Entscheidungsvorgänge ab.⁸

3) Fried, S. 48: "Auch andere Länder sind da / und dort von Unrecht befleckt / aber das Unrecht bei uns / ist von anderer Art und Herkunft / so gilt noch immer was Brecht schrieb / vor vielen Jahren / anklagend und beklagend / das Land das er liebte: / "Oh Deutschland, bleiche Mutter / Wie sitzt Du besudelt / unter den Völkern / unter den Befleckten, Fällst Du auf".

4) Rinser, S. 201: "Ist es, zum Beispiel, nicht furchtbar böse, wenn dieser Staat, der unsere, der von heute, ein Gesetz erläßt (§ 138 a StGB), nach dem jeder strafbar ist, der eine Straftat nicht anzeigt."

5) Enzensberger, S. 2: "Es vergeht kein Tag ohne ... ein skandalöses Gerichtsurteil"; auch Scheuerle, S. 28 vertritt die Ansicht, die Richter seien gut beraten, wenn sie solchen Publikationen Aufmerksamkeit schenken.

6) Hochhuth, S. 128.

7) Und zumindest einer begrenzten Öffentlichkeit.

8) S. dazu Hesse, S. 60; Bork, S. 150.

Ausdrücklich normiert ist der Grundsatz der Öffentlichkeit im Bereich der Rechtsprechung (§ 169 I 1 GVG). Der BGH führt dazu aus:

"... Die Öffentlichkeit der Verhandlungen ist eine alte demokratische Forderung. Schon in § 178 der Verfassung des Deutschen Reiches vom 28. März 1849 war bestimmt, daß 'das Gerichtsverfahren öffentlich und mündlich sein soll' ... Die Bestimmungen über die Öffentlichkeit haben die Aufgabe, die Öffentlichkeit der Verhandlung als wesentliche Bedingung des öffentlichen Vertrauens zur Rechtsprechung der Gerichte zu sichern. Die Allgemeinheit soll jederzeit die Möglichkeit haben, einem Gerichtsverfahren beizuwohnen und zu beobachten, ob das Recht gewahrt wird ... Die politische Bedeutung, die der Befolgung des Grundsatzes der Öffentlichkeit zukommt, ist kaum in einem anderen Zweige der Rechtspflege so groß, wie in der Strafrechtspflege. An ihr nimmt die Allgemeinheit den regsten Anteil. Sie bildet sich ihr Urteil über die Stellung der Justiz im öffentlichen Leben überwiegend nach dem Geist, in dem Strafrecht und Strafverfahrensrecht von den Gerichten gehandhabt werden."⁹

Hinter dem Gesichtspunkt der Zugänglichkeit der Verhandlung steht nach den Ausführungen des BGH aber, daß Gerichtsöffentlichkeit Transparenz des Prozesses richterlicher Entscheidungsfindung bedeutet und so das Vertrauen der Bürger in die Rechtsprechung stärkt.

Dieser Grundsatz erfährt jedoch dann eine Ausnahme, wenn dem Informationsinteresse der Öffentlichkeit andere Belange, z.B. der Schutz der Beteiligten, vorgehen. Der Grundsatz der Öffentlichkeit ist jedoch nicht nur im Sinne einer unmittelbaren Öffentlichkeit zu verstehen. Vielmehr ist diese auch mittelbar herstellbar, z.B. durch die Prozeßberichterstattung, die in den Massenmedien einen beträchtlichen Raum einnimmt.¹⁰

9) BGHSt 9, 280 (283 ff.); 7, 218 (221); 2, 56 (57); BVerfGE 35, 202 (222).

10) Zu dieses Problemkreis Scherer, S. 7.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß der Grundsatz der Öffentlichkeit auch im Recht von großer Bedeutung ist. Der Grundsatz der Öffentlichkeit ist Bestandteil aller Verfahrensordnungen. Im hier interessierenden Zusammenhang zeigt sich die öffentliche Wirkungsweise des Rechts bereits darin, daß Literaten sich kritisch mit seinen Erscheinungsformen auseinandersetzen.

III. Analytische Darstellungsform

Es wurde gezeigt, daß die einzelnen Entscheidungsträger in den untersuchten Stücken die Entscheidung nach - im dargelegten Sinne - unjuristischen Kriterien treffen.

Als ein wesentlicher Grund für das Fehlen einer juristisch-legitimierten Lösung des Konflikts wurde bereits das Fehlen eines formellen Verfahrens genannt. Dieses dient - neben dem Zweck, die richtige Entscheidung zu finden - auch der Transparenz und Akzeptanz der Entscheidung durch den von ihr Betroffenen. Daneben wurde dargelegt, daß Kern des Dramas der "Mythos" ist.

Handlungsform des Rechts ist der Prozeß. Zu untersuchen ist daher im folgenden, ob zumindest in den Stücken, die sich rein formal an der Anlage eines Prozesses orientieren, die Entscheidungsfindung an Hand juristischer Kriterien erfolgt. Kennzeichnend für solche "Gerichtsstücke" ist im Bereich des Dramas die analytische Darstellungsform.

1) im Drama

Die Literaturwissenschaft spricht hier von "prozessualer Dramaturgie".

"Dies ist eine Dramaturgie, welche sich bei der Anlage dramatischer Handlung an der Durchführung eines Gerichtsprozesses orientiert. Solche Orientierung zeigt sich in der Darstellung von Ge-

richtsszenen im Drama bzw. eingeschränkter an sprachlichen Handlungen, wie Verhören, Urteilen und Verurteilen. Dabei muß der Initiator und Träger des prozessualen Geschehens nicht immer ein Gericht sein. Vielmehr können auch Vertreter der Kirche - im Rahmen der Inquisition - der Presse und auch Einzelpersonen zu Trägern eines quasi-prozessualen Geschehens werden."¹

Benjamin will sogar die von den Griechen stammende Lehre der drei Einheiten aus der prozessualen Dramaturgie der griechischen Tragödie erklären.² Danach ist die Einheit des Ortes die Gerichtsstätte, Einheit der Zeit der im Sonnenumlauf eingegrenzte Gerichtstag und die Einheit der Handlung die der Verhandlung. Den antiken Mythos sieht Benjamin als Verhandlung. Durch die Aufführung im athenischen Amphitheater kommt es zu einer "Wiederaufnahme des Verfahrens", wobei als kontrollierende Instanz der athetische Zuschauer agierte.³

Zu beachten ist jedoch, daß allein die Erwähnung einer Gerichtsverhandlung⁴ noch nicht die Klassifizierung als "prozessuale Dramaturgie" rechtfertigt. Andererseits - und dies ergibt sich schon aus der Definition - muß nicht notwendigerweise ein Gericht die Instanz sein, vor der ein Sachverhalt verhandelt wird. Entscheidend ist vielmehr, daß die Handlung des Dramas allein in der sukzessiven Aufdeckung der Vergangenheit besteht.⁵

1) H. Sträßner, S. 32.

2) Benjamin, S. 109.

3) Demgegenüber betont Hintze, S. 223, Prozeßstücke seien typisch für die Gegenwart; dies resultiere daraus, daß anstelle der absoluten Instanz, die richtend in das Schicksal des Helden im klassischen und antiken Drama eingreife, die menschliche Instanz getreten sei, die als Repräsentant der Gesellschaftsordnung deren Grundsätze zu verteidigen habe.

4) So z.B. im "Götz" oder im "Prinzen von Homburg".

5) Pütz, S. 202.

Im analytischen Drama⁶ bestimmt das Geschehen, welches vor Beginn des Stückes liegt, die dramatis personae und schränkt ihre Möglichkeiten ein.

Das analytische Drama darf jedoch nicht mit einer spezifischen Art von Spannung in Zusammenhang gebracht werden. Ob der Rezipient die zur Aufdeckung kommenden Sachverhalte kennt oder nicht, hat mit dem analytischen Charakter eines Stückes nichts zu tun. Die meisten Autoren des analytischen Dramas legen keinen Wert darauf. Sie suchen es sogar zu vermeiden, daß der Zuschauer erst zusammen mit den nicht informierten dramatis personae am Schluß des Dramas die wahren Zusammenhänge erfährt.⁷ So merkt z.B. der Zuschauer in Kleists "Zerbrochenem Krug" sehr bald, wer der eigentlich Schuldige ist. Auch die Zuschauer im antiken Dionysos-Theater kannten den Mythos des Ödipus. Wesentlich ist mithin die erneute Vorführung eines Prozesses, wobei der Schwerpunkt auf der Entdeckung und Entlarvung der Vergangenheit liegt.

Ein weiteres Merkmal des analytischen Dramas ist es, daß das Geschehen nicht ausschließlich individuell aufgearbeitet wird. Die Aufdeckung der Vergangenheit geschieht vor einem Forum, welches die anderen dramatis personae bilden.⁸

Somit kann festgestellt werden, daß die Strukturmerkmale der Sprache, Mündlichkeit und Öffentlichkeit, im Typ des analytischen Dramas von besonderer Bedeutung sind. Das analytische Drama kennzeichnet eine Darstellungsform, in der die Handlung allein in der allmählichen Aufdeckung der Vergangenheit besteht.

6) Der Begriff des Analytischen Dramas tauchte zuerst im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe auf.

7) Hintze, S. 228; Pütz, S. 136; Szondi, S. 22 f.

8) Sträßner, S. 34: "Diese für jede analytische Handlung unentbehrliche dramenstrukturelle Öffentlichkeit muß natürlich nicht, kann aber mit dem soziologischen Phänomen gesellschaftlicher Öffentlichkeit identisch sein."

2) im Recht

Ein wesentlicher Bestandteil richterlicher Entscheidungsfindung ist die Herausarbeitung des Sachverhaltes. Dieser Prozeß stellt sich folgendermaßen dar: Zunächst hat der Richter sich eine Vorstellung von dem möglichen konkreten Sachverhalt zu verschaffen, dann hat er festzustellen, daß dieser Sachverhalt sich tatsächlich zugetragen hat, und schließlich hat er den Sachverhalt rechtlich zu würdigen.¹

Wesentlicher Bestandteil des Rechtsfindungsprozesses ist also - wie im analytischen Drama - die Herausarbeitung des entscheidungsrelevanten Sachverhalts. Über die Tatsache urteilt der Richter - im Zivilprozeß - aufgrund des Vorbringens der Parteien und der Beweisaufnahme. Die Beweisaufnahme erfolgt grundsätzlich vor dem erkennenden Gericht, das - entsprechend dem Grundsatz der Unmittelbarkeit (§ 309 S. 2 ZPO) - schließlich auch das Urteil zu fällen hat. Der Richter begnügt sich in den meisten Fällen mit einem sehr hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, um daraus seine Überzeugung zu gewinnen.² Demzufolge bedeutet "beweisen", dem Gericht die Überzeugung von der Richtigkeit einer Tatsachenbehauptung zu verschaffen.³

Der Richter hat sich bei der Aufklärung des Sachverhaltes an strenge Vorschriften zu halten: Das gilt vor allem im Bereich des sog. Verhandlungsgrundsatzes im Zivilprozeß. Danach darf das Gericht grundsätzlich nur solche Tatsachen berücksichtigen, die von einer Partei vorgebracht und mithin Gegenstand der Verhandlung geworden oder bei Gericht "offenkundig" sind. Tatsachen, die von der Gegenseite zugestanden oder nicht bestritten sind, hat das Gericht als zutreffend zu unterstellen (§ 138 ZPO). Die-

1) Larenz, Richtiges Recht, S. 33.

2) Larenz, Methodenlehre, S. 292.

3) Arens, Rn. 257.

ser Grundsatz wird allerdings durch das richterliche Fragerecht (§ 139 S. 2 ZPO) erheblich eingeschränkt.

Auch im Rahmen des z.B. im Strafrecht geltenden Untersuchungsgrundsatzes sind der Wahrheitsfindung durch den Richter Grenzen gesetzt. So haben z.B. bestimmte Personen ein Zeugnisverweigerungsrecht. Solche Schranken der Wahrheitsfindung dienen dem Schutz anderer, als vorrangig erkannter Rechtsgüter.⁴

Zusammenfassend ist festzustellen, daß auch der Richter zunächst den Sachverhalt aufzuklären hat. Der gerichtlichen Wahrheitsfindung sind jedoch mit Rücksicht auf schützenswerte Interessen Dritter Grenzen gesetzt.

⁴) Roxin, S. 136.

D. Prozesse

Wie bereits in der Einleitung dargelegt, wird zur Begründung der Verwandtschaft von Drama und Recht häufig auf die dramatische Darstellung des Gerichtsfalles hingewiesen.¹ Nach dem oben Festgestellten scheinen die im Drama thematisierten Gerichtsverhandlungen tatsächlich Zeugnis von dieser Affinität zu geben.

Sowohl das Drama als auch die praktische Rechtsanwendung im Prozeß setzen einen bestehenden Konflikt voraus. In beiden Bereichen lassen sich zumindest Entscheidungsträger auffinden. Darüber hinaus stimmen wesentliche Strukturmerkmale wie der Grundsatz der Mündlichkeit, der Öffentlichkeit und der analytischen Darstellungsform überein.

Schließlich wurde oben als eine wesentliche Begründung für das Fehlen von juristischen Entscheidungskriterien in den untersuchten Stücken das Fehlen eines formellen Verfahrens genannt.

Da aber nun gerade solche Dramen untersucht werden, die einen Gerichtsfall zum Gegenstand haben oder in denen ein bestimmtes Verfahren zur Aufklärung des Sachverhaltes gewählt wird, könnte sich in diesen Stücken die Entscheidung an Hand von juristischen Kriterien orientieren.

Zu unterscheiden ist dabei zwischen der Darstellung von fiktiven Verfahren und authentischen Prozessen.

1) S. nur Radbruch, Vorschule, S. 94; Herrenritt, JZ 1927, 1449; Jellinek, S. 209, 212 ff.; Kaufmann, NJW 1982, 606; Müller-Dietz, JZ 1984, 700.

I. Fiktive Verfahren

Stücke, die ein solches fiktives Verfahren darstellen, orientieren sich formal an einer bestimmten Ordnung, deren auffälligstes Merkmal die analytische Aufdeckung des Sachverhaltes und die sich daran anschließende Entscheidung ist.

1) Sophokles "König Ödipus"

Als ein Grundfall des analytischen Dramas könnte "König Ödipus" von Sophokles genannt werden. Bereits Goethe und Schiller erkannten in diesem Drama die Vorteile, die die dramatische Darstellung eines Verfahrens in sich birgt. Auch umfangreiche Stoffe können mittels der analytischen Darstellungstechnik ohne Verstoß gegen die von Aristoteles geforderten drei Einheiten zum Gegenstand des Dramas gemacht werden.

Der Anstoß zur Enthüllung des vergangenen Geschehens geht von der hypothetischen Prophezeiung des Orakels aus, derzufolge Theben von der Pest befreit werde, wenn der Mörder des Laios gefunden und bestraft worden sei. Auf diesem hypothetisch formulierten Orakelspruch beruht der analytische Charakter des gesamten Dramas. Das Orakel veranlaßt die dramatis personae zu eigenständigen Aufklärungshandlungen. Daneben tritt aber eine zweite Art von Orakel: Es sind dies die rätselhaften Orakelsprüche, denen zufolge der Sohn (Ödipus) den Vater (Laios) erschlagen und Gatte seiner Mutter (Iokaste) sein werde. Doch sind diese düsteren Weissagungen, anders als der erste Spruch, schon längst Wirklichkeit geworden, bevor das Drama beginnt, auch wenn die Protagonisten noch nichts von ihrer Erfüllung wissen.

Ödipus als Herrscher¹ und "Richter" ist während der gesamten Verhandlung anwesend,² die weiteren dramatis personae suchen ihn auf.³ Das Gericht ist gerade der Ort in der Literatur, der ablösende Auftritte unnötig macht. Von außen treten nur die Zeugen, z.B. der Mann aus Korinth oder der Hirte hinzu. Durch die ständige Anwesenheit des Chors wird die Öffentlichkeit innerhalb des Stückes repräsentiert.

Die Analyse und der Prozeß der Erkenntnis vollziehen sich in inneren Stationen: Teiresias antizipiert das Ende des Dramas. Er steht wie das delphische Orakel an Stelle der göttlichen Instanz (Göttermund). Der Konflikt zwischen Ödipus und Teiresias ruft Iokaste herbei. Sie versucht Ödipus' Zorn zu zerstreuen. Sie weiß auch ihre Ungläubigkeit mit dem nicht erfüllten Orakel zu begründen, das ihr und Laios einst beschieden hatte, ihr Sohn werde den Vater erschlagen. Das Kind aber ist vor vielen Jahren in der Wildnis ausgesetzt und dem Tode preisgegeben und Laios ist durch Räuber erschlagen worden. In dieser Rede fällt das Stichwort vom "Dreiweg"⁴, und Ödipus erinnert sich, bei seinem Einzug in Theben an einem Dreiweg einen Mann getötet zu haben. Zu Beginn des nächsten Episodions aber entsteht neue Hoffnung. Der Bote von Korinth bringt die Nachricht vom Tod des Polybos, dem vermeintlichen Vater des Ödipus. Die Beruhigung des Ödipus hält nur solange an, bis er erfährt, daß Polybos nicht sein Vater war. Der Mann aus Korinth berichtet weiterhin, daß er Ödipus von einem Hirten bekommen habe. Der Hirte aus dem Hause des Laios besiegelt schließlich die tragische Erkenntnis.

1) Wolf, Rechtsdenken, Bd. 2, S. 296.

2) Grundsatz der Unmittelbarkeit.

3) Prader, S. 28.

4) Sophokles, Tragödien, Bd. I, S. 119.

Die Aufklärung des Sachverhalts wird allein von Ödipus selber vorangetrieben. Erst sein absoluter Wahrheitswillen führt zu der Erkenntnis, daß er selbst seinen Vater getötet hat.⁵ Die Enthüllung des Sachverhalts geschieht an Hand juristischer Beweismethoden: Neben die entscheidenden Zeugenaussagen tritt das Indiz des durchbohrten Fußes. Zwar sind auch die Grundsätze der Mündlichkeit und Öffentlichkeit gewahrt, jedoch ist die durch ein formelles Verfahren garantierte Rollendifferenzierung, die gerade sicherstellen soll, daß die Betroffenen nicht selber den Konflikt entscheiden, nicht erfüllt. Ein Richter in eigener Sache bietet schlechterdings nicht die Gewähr für seine Unabhängigkeit.⁶

2) Schiller: "Die Braut von Messina"

Mit der "Braut von Messina" unternimmt Schiller den Versuch, eine analytische Tragödie zu schreiben.¹ Rein formal betrachtet, orientiert Schiller sich an der Tragödie "König Sophokles". Wie die Geburt des Ödipus, so steht

-
- 5) Wolf, Rechtsdenken, Bd. 2, S. 304; Hamburger, S. 177; Szondi, S. 23 f.
- 6) Hinter der Aufdeckung des Sachverhaltes verbirgt sich die Aussage von der Scheinhaftigkeit der menschlichen Existenz, Wolf, Rechtsdenken, Bd. 2, S. 304; Hamburger, S. 176.
- 1) Schillers Brief vom 2. Oktober 1797 (s.o.) ist häufig dahingehend mißverstanden worden, daß das sophokleische Drama "Ödipus" das einzige Beispiel analytischer Dramatik gewesen sei, das Schiller gekannt habe. Dies ist jedoch sehr unwahrscheinlich: 1756 schrieb J. B. Pfeil sein analytisch gebautes bürgerliches Trauerspiel "Lucie Woodwie", Lessings Drama "Nathan der Weise" ist 1779 entstanden und selbst die populärsten Dramatiker der damaligen Zeit, Iffland und Kotzebue, haben analytische Dramen geschrieben, die Schiller wahrscheinlich gekannt hat. Kotzebues analytisches Drama "Menschenhaß und Reue" ist 1789, Ifflands analytisches Drama "Das Gewissen" ist 1797 zum erstenmal aufgeführt worden. Das sophokleische Drama zog das Interesse Schillers wahrscheinlich deshalb auf sich, weil es vermutlich die einzige analytische Tragödie war, die er kannte.

auch die der Beatrice im Zeichen einer unheilvollen Prophezeiung.

Das vom Schicksal verfluchte Kind soll ausgesetzt werden, wird aber durch den Willen der Mutter, dem verheißenen Unheil zu entgehen, gerettet und wächst an einem fremden Ort auf. Sträßner stellt in einer Skizze den parallelen Aufbau der beiden Stücke einander gegenüber.²

Sophokles "Ödipus"	Schiller "Braut von Messina"
Sensationsformel:	Sensationsformel:
Vatermord, Mutter als Gattin des Sohnes	Brudermord, Schwester als Geliebte des Bruders
Motiv der geheimnisvollen Herkunft: Ödipus (zusätzlich: Motiv des zur Aussetzung bestimmten, doch heimlich geretteten Kindes)	Motiv der geheimnisvollen Herkunft: Beatrice (zusätzlich: Motiv des zur Aussetzung bestimmten, doch heimlich geretteten Kindes)
Chor	Chor
kategorisches Doppelorakel	kategorisches Doppelorakel
Figur des Sehers: Teiresias	Figur des Sehers: Krausner
äußere Situation: notleidende Stadt	äußere Situation: notleidende Stadt

Bei diesem Schema wird jedoch nur die eine Seite der Handlung aufgezeigt, nämlich diejenige, die ohne das Vorbild Sophokles nicht zu denken ist. "Die Braut von Messina" hat aber daneben noch eine andere Handlung.³

2) Sträßner, S. 97.

3) Sengle, S. 261.

In Schillers Stück steht die entscheidende Tat noch aus und ereignet sich erst am Schluß des 3. Aktes. Neben die analytische Handlung, die in der Geheimhaltung Beatrice und der daraus folgenden Verwirrung der Familienbeziehungen ihren Ausgang nimmt, stellt sich eine zweite aktuelle Handlung, die im Bruderkzwist der Fürsten einsetzt, in der Ermordung Don Manuels ihren Höhepunkt erreicht und im Sühnetod Don Cesars sich vollendet. Die entscheidende Tat ist mithin - anders als im "König Ödipus" - noch gar nicht geschehen. In Schillers Stück gibt es zudem keine einheitliche Verhandlung. Schiller muß vielmehr das Geschehen nach beiden Seiten vorantreiben⁴ - sowohl hinsichtlich der Aufdeckung der Vorgeschichte als auch im Hinblick auf die reale Handlung. Daraus resultiert für Schiller die Notwendigkeit, daß alle dem Stück vorgelagerten Sachverhalte, die Beatrice betreffen, mehrfach berichtet werden müssen.

Eine *dramatis persona*, die während des gesamten Stückes anwesend ist (Grundsatz der Unmittelbarkeit) und die Funktion des Richters übernehmen könnte, ist nicht vorhanden. Isabella, Don Manuel, Don Cesar und Beatrice handeln vielmehr im Hinblick auf die Aufklärung des Sachverhaltes unkontrolliert. Grund dafür ist, daß Schiller den an der Aufklärung des Sachverhaltes beteiligten Personen keine eindeutige Rolle zugewiesen hat. Eine für ein formelles Verfahren wesentliche Rollendifferenzierung ist nicht gegeben. Insbesondere ist keine *dramatis persona* als Entscheidungsträger eingesetzt.

Der einzige, der in Schillers Drama das gesamte Geschehen mitverfolgen kann und über alle notwendigen Informationen verfügt, ist der Zuschauer. Dieser ist jedoch nicht zu einer Entscheidung befugt. Anders als in den Stücken des Dokumentartheaters ist das Drama nach der

4) Prader, S. 68; Mann, Poetik, S. 270.

Konzeption Schillers eine in sich abgeschlossene Einheit. Eine Lösung des Konflikts kann nur durch die dramatis personae selber herbeigeführt werden.

3) Die analytischen Dramen Kleists

Die besonderen dramentheoretischen Vorteile der analytischen Darstellungsform hat sich auch Kleist zunutze gemacht. Er hat drei analytische Dramen geschrieben, die nachfolgend zu untersuchen sind.

a) Der zerbrochene Krug

Auf die Parallelen zwischen "König Ödipus" und dem "Zerbrochenen Krug" ist vielfach hingewiesen worden.¹ So begnügt Kleist sich nicht damit, das unschuldige Schuldigwerden des tragischen Helden Ödipus dadurch ins Komische zu wenden, daß er seinen schuldigen Richter in eigener Sache Unschuld mimen läßt, sondern er gewinnt auch dem Motiv des verunstalteten Fußes (oidipus = Schwellfuß) Assoziationen ab: Dieser ist mitentscheidendes Indiz bei der späteren Identifizierung des Täters. Der Richter selbst behauptet, mit dem deformierten Fuß gestrauchelt zu sein, was der Schreiber Licht als Adamsfall interpretiert. Die "Kronzeugin" Frau Brigitte deutet diesen als einen teuflischen Pferdefuß.²

1) S. nur Zenke, Kleist, S. 93.

2) Schadewaldt, Kleist, S. 320, hat noch weitere Entsprechungen und spiegelbildliche Verkehrungen festgestellt: aus dem hohen Königreich wird die niedere Dorfwelt, statt um den Königsmord geht es um einen zerbrochenen Krug, der unbedingte Wahrheitswille des Ödipus kontrastiert mit den verzweifelten Lügen Adams, an Stelle der Orakelsprüche für Laios tritt Adams Traum.

Aus der Entstehungsgeschichte der Komödie geht hervor, daß es Kleist vornehmlich um die Art der Darstellung ging.³

Wie Ödipus ist auch Adam während der gesamten Verhandlung anwesend. Er hat jedoch - anders als Ödipus - kein Interesse an der Aufklärung des Sachverhaltes, sondern sucht diesen vielmehr zu verschleiern. Die Funktion des Richters übernehmen vielmehr der Schreiber Licht, welcher Adam bereits zu Beginn des Stückes verhört, und der "deus ex machina" Walter. Jedoch haben auch diejenigen, die den Prozeß der Wahrheitsfindung voranzutreiben suchen, ein "falsches" Motiv dafür: Licht seinen Ehrgeiz, Frau Marthe ihren zerbrochenen Krug und damit die verletzte Ehre ihrer Tochter, in Wahrheit jedoch die geplatzte Heirat von Eve und Ruprecht. Walter, der den Schein der Rechtsautorität wahren will, drängt zwar auf einen formell ordnungsgemäßen Prozeßablauf, will aber Adam zu einem außergerichtlichen Geständnis bewegen.

Rein formal betrachtet erfolgt die Aufdeckung des Sachverhaltes mittels zulässiger Beweismittel: Adam vernimmt Eve, Frau Martha und Ruprecht als Zeugen, wobei bei letztem nicht klar wird, ob es sich um einen Zeugen oder Beschuldigten handelt.

Die Verhöre Adams unterscheiden sich jedoch dadurch wesentlich von denen des Ödipus, daß der Dorfrichter bereits die Antworten auf die von ihm gestellten Fragen

3) Schrimpf, S. 341, beschreibt die Entstehungsgeschichte folgendermaßen: "Im Dezember 1801 war Kleist in die Schweiz gefahren. Er verkehrte viel im Haus des Schriftstellers Heinrich Zschokke in Bern, wo er auch Ludwig Wieland und Heinrich Geßner traf. Zschokke berichtet über den Entstehungsprozeß: 'Wir vereinten uns auch, wie Virgils Hirten, zum poetischen Wettkampf. In meinem Zimmer hing ein französischer Kupferstich, La cruche cassée. In den Figuren glaubten wir ein trauriges Liebespärchen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Krug und einen großnasigen Richter zu erkennen ... Kleists 'Zerbrochener Krug' hat den Preis davongetragen.'"

weiß. Ein solches Verhör aber dient nicht - seinem eigentlichen Zweck entsprechend - der Wahrheitsfindung: vielmehr sucht Adam die Wahrheit zu verdunkeln.⁴

Entgegen den bisher behandelten Verfahren, wendet sich Kleist neben der Aufklärung des Sachverhaltes auch dem Urteilsspruch zu. Dieser erfolgt jedoch nicht aufgrund des Ergebnisses der Beweisaufnahme, sondern vielmehr willkürlich und wissentlich falsch.

Das durchgeführte Verfahren erweist sich als überflüssig. Für Adam - und darüber läßt er auch die anderen Beteiligten nicht im Zweifel - steht das Ergebnis des Prozesses von vornherein fest. Demzufolge weist sein Urteilsspruch auch keine Verbindlichkeit für die *dramatis personae* auf. Schließlich bleibt noch darauf hinzuweisen, daß das, worum Adam bangt, genau das ist, was er bei Eve skrupellos aufs Spiel setzt: das öffentliche Bild der persönlichen Integrität.⁵

Unklar bleibt darüber hinaus auch, ob das Verfahren auf Bestrafung oder auf Schadensersatz gerichtet ist.

b) Das Käthchen von Heilbronn

Gegenstand des Stückes ist - formal betrachtet - die Rätselauflösung. Gelöst wird es dadurch, daß am Schluß des Dramas bis dahin unbekannte Fakten der Vergangenheit aufgedeckt werden.

Ähnlich wie in der "Ödipus"-Tragödie⁶ wird auch in Kleists Schauspiel der Traum zweimal geträumt. Der tod- kranke Graf Wetter vom Strahl wird im Traum nach Heilbronn in das Haus des Waffenschmieds Friedeborn geführt, wo er ein Mädchen vorfindet, in welches er sich sofort

4) Singer, S. 426.

5) Klotz, Aug um Zunge, S. 132.

6) Das Doppelorakel.

verliebt. Der ihn im Traum leitende Engel weist den Grafen auf ein Mal am Hals des Mädchens hin und teilt ihm mit, daß dieses Mädchen eine Kaisertochter sei. Käthchen hat in derselben Nacht im Traum eine Begegnung mit einem Mann, in den sie sich sofort verliebt.

Das Stück beginnt mit einem Prozeß: Graf Wetter vom Strahl hat sich vor dem Femegericht gegen die Beschuldigung zu verteidigen, er habe Käthchen mit zauberischen Mitteln verführt. Entgegen der ihm im Verfahren zugewiesenen Rolle als Beschuldigter, verhört der Graf vom Strahl, ähnlich einem Richter, Käthchen.⁷ Dieses Verhör dient jedoch nicht der Wahrheitsfindung, sondern läßt Käthchens Verhalten noch rätselhafter erscheinen. Im Verlaufe des gesamten Stückes geht es weniger um die Aufdeckung eines Sachverhaltes als vielmehr um die Enträtselung eines Charakters.⁸ Auch diese Enträtselung erfolgt auf irrationale Weise. Traumerinnerungen, auf deren Übereinstimmen die dramatis personae zufällig stoßen, führen schließlich die Aufklärung herbei. So gelangt auch Singer⁹ in seiner Untersuchung zu dem Ergebnis:

"Diese falsche Lage, diese schiefe, ungeklärte, labile Situation der Dialogpartner scheint eine Besonderheit der Verhöre bei Kleist, die sie von realen Verhören, die auf dem völlig eindeutigen Verhältnis von Richter und Angeklagtem beruhen, grundlegend unterscheidet."

Auch in diesem Stück Kleists findet sich keine dramatis persona, der die Funktion des unabhängigen urteilenden

7) Kleists Vorliebe für die Form des Verhörs ist oft bemerkt worden: Schmidt, S. 9, nennt ihn einen "Untersuchungsrichter"; Kommerell, Sprache, S. 204, schreibt: "Kleist liebt die Verhöre."

8) Sträßner, S. 163, stellt fest, daß das analytische Verfahren eher therapeutische als kriminalistische Züge habe.

9) Singer, S. 427; a.A. wohl Jellinek, S. 232.

Richters zugewiesen ist. Im übrigen mangelt es dem durchgeführten Verfahren auch an der erforderlichen Rationalität und Transparenz.

c) Familie Schroffenstein

Den Ausgangspunkt des Geschehens bildet der seltsame Todesfall eines Sohnes in der Familie Rupert aus dem Hause Rossitz, für den auf Grund bestimmter Indizien der Verwandte Sylvester aus dem Hause Warwand verantwortlich gemacht wird. Zwei Männer aus Rossitz wurden mit blutigen Messern neben dem erschlagenen Kind gefunden. Der eine wurde sofort von Rupert im Zorn getötet -, der andere nennt - auf der Folter - sterbend den Namen "Sylvester".

Schon Görres hatte 1804 auf die "große architektonische Regularität" im Trauerspiel der Familie Schroffenstein hingewiesen: "Wie zwei Säulenordnungen stehen die beiden Familien einander gegenüber."¹⁰ Diesem symmetrischen Gesamtverhältnis entspricht juristisch der Erbvertrag: Verträge sind selbst Ausdruck juristischer Symmetrie.¹¹ Der Inhalt des Vertrages, der allen Personen des Dramas - mit Ausnahme von Jeronimus - vertraut ist, wird diesem erklärt: "Seht, Herr", sagt der Kirchenvogt, "das tu ich gern. Seit alten Zeiten gibts zwischen unsern beiden Grafenhäusern, von Rossitz und von Warwand einen Erbvertrag kraft dessen nach dem gänzlichen Aussterben des einen Stammes, der gänzliche Besitztum Desselben an den anderen fallen sollte."¹² Der Erbvertrag hat für Kleist eher dramatische Bedeutung; er gibt das Motiv für wechselseitiges Mißtrauen.

10) Zitiert nach Bohnert, S. 41.

11) Das war Kleist, der bei dem Zivilrechtler Mahdin in Frankfurt gehört hatte, bekannt; Kleist, Werke Bd. 2, S. 533.

12) Kleist, Werke, Bd. 1, S. 57.

Rupert Schroffenstein fühlt sich in seinem Recht als Herr des Hauses verletzt und muß das Rechtsverfahren selbst, auf eigene Faust, durchführen. Er selbst ist "Richter". Einen Dritten, der als objektiver Beurteiler fungieren könnte, gibt es ebensowenig wie ein geordnetes Erkenntnisverfahren. Rupert hielt sich zunächst ans Recht, indem er einen wohlbegründeten Anfangsverdacht schöpfte und weiterverfolgte. Sein Erkenntnisvermögen wurde jedoch getäuscht. Aufgrund der Indizien hielt er sich an das Wahrscheinliche, wo in Wahrheit Unwahrscheinliches vorgefallen war. Zum Schluß des Stückes scheint eine Aufklärung innerhalb des Prozesses herbeigeführt worden zu sein. Diese Aufklärung kommt jedoch von außen, von der Hexe, und geschieht - wie im Käthchen von Heilbronn - zufällig.

Bohnert gelangt zu dem Schluß: "Das Verfahren hat endgültige Erkenntnis nicht gesucht, es ist in diese Erkenntnis hineingestolpert."¹³ Auf Grund der wahrscheinlichen, aber falschen Indizien führt der Rechtsgang selbst zum Mord. Rupert und Sylvester töten - durch einen Irrtum bedingt - ihre eigenen Kinder.

Auch in diesem Drama Kleists erfolgt die Aufklärung des Sachverhaltes zufällig und ist rational nicht nachvollziehbar.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß in den Dramen Kleists das Schwergewicht auf der Durchsetzung des Rechts liegt. Das materielle Recht selber wird demgegenüber nicht problematisiert. Es scheint, als komme es nicht so sehr auf die Gerechtigkeit der Gesetze selber, sondern vielmehr auf die der Entscheidungsträger an.¹⁴

13) Bohnert, S. 18.

14) Insoweit offensichtlich übereinstimmend Müller-Seidel, S. 18; Bohnert, S. 51.

4) Lessing: Nathan der Weise

Auch Lessings "Nathan" ist als ein analytisches Drama zu bezeichnen.¹ Der Anlaß, der zur Aufdeckung führt, geht von einem Ereignis aus, welches sich bereits vor Beginn der Handlung zugetragen hat: der Brand in Nathans Haus und die Rettung Rechas durch den Tempelherrn:

Daja ... "Er kam, und niemand weiß woher
Er ging und niemand weiß wohin"²

Das dramatische Geschehen bewegt sich einerseits auf die Aufdeckung eines von Nathan und Daja bisher gemeinsam gehüteten Geheimnisses zu, andererseits auf die Aufdeckung der Identität des Tempelherrn. Die zwischen Nathan und Daja bisher stillschweigend geübte Solidarität im Hinblick auf das Geheimnis um Recha zerbricht in dem Augenblick, als Daja die Hoffnung hat, Recha ihrer Religion gemäß verheiraten zu können. Durch ein "ex-machina-Dokument"³ - das Brevier des Klosterbruders - kann schließlich die Identität des Tempelherrn als auch die Rechas geklärt werden.

Durch die allmähliche Aufdeckung des Sachverhaltes demonstriert Lessing aufklärerisches Verhalten.⁴ Nathans rationale Vorgehensweise wird abgegrenzt zu der schwärmerischen Position Dajas. Lessing will einen Erkenntnisprozeß vorführen, der - frei von Vorurteilen - schließlich zu einer gerechten Beurteilung des Falles führt. Im Gegen-

1) Die Tatsache, daß dieses Drama bisher kaum mit dem Begriff des analytischen Dramas in Zusammenhang gebracht worden ist, hat wohl seinen Grund darin, daß der Begriff des analytischen Dramas erst durch Schiller geprägt wurde und sich die Sekundärliteratur hauptsächlich mit der Ringparabel befaßt.

2) Lessing, Dramen, Bd. 2, S. 329.

3) Sträßner, S. 137.

4) Dieses Stück ist somit auch ein Aufklärungsstück in doppeltem Sinne; s. auch Schlinck, NJW 1983, 1138.

satz zu den bisher behandelten Stücken handelt es sich jedoch hier - trotz der Form des analytischen Dramas - nicht um die Aufdeckung eines Sachverhaltes, der zumindest äußerlich für die richterliche Entscheidungsfindung von Bedeutung ist. Vielmehr geht es um die Art und Weise der Aufdeckung als solche, mit der aufklärerische Gesinnung demonstriert werden soll. Gerade der hier vernachlässigte Aspekt der Rechtsanwendung auf den im Rahmen der Entscheidungsfindung herausgearbeiteten Sachverhalt ist bei der richterlichen Tätigkeit von entscheidender Bedeutung.

5) Das analytische Drama bei Dürrenmatt

Das Motiv des Gerichts zieht sich wie ein Leitmotiv durch das Werk Dürrenmatts. Es beginnt mit der Predigt der Wiedertäufer, dieser, wie die Bühnenanweisung sagt, "sauberen Brüder", die zu Beginn des Spiels auf der Bühne knien und den großen Gerichtstag erwarten, an dem sie selbst Gnade finden, alle anderen aber verdammt sein werden. Knipperdollinck "hat das Schwert der Gerechtigkeit" in Händen, "das Zeichen des Richters".¹

Die Folgen eines Fehlurteils sind auch Gegenstand in dem "Besuch der alten Dame". Das Fehlurteil ist durch die Aussage der beiden von Ill gekauften Zeugen zustande gekommen. Claires Vertrauen in die Gerechtigkeit bei der richterlichen Entscheidungsfindung wurde enttäuscht.² Nach fünfundvierzig Jahren nimmt Claire den Prozeß wieder auf. Käuflich sind nicht nur die falschen Zeugen, sondern auch die Richter von damals. Der Prozeß, den Claire anstrengt, zielt auf zwei Ergebnisse: Zum einen soll Ill zur Verantwortung dafür herangezogen werden, daß er sie vor fünfundvierzig Jahren verriet, indem er seine Vater-

1) Dürrenmatt, Komödien III, S. 88.

2) Emmel, S. 163.

schaft abstritt. Die zweite Beweisführung ist gegen die Gemeinde selbst gerichtet. Hier klagt Claire die heuchlerische Gemeinschaft derer an, die glauben, besser zu sein als Ill.

Der Sinn des Verfahrens wird jedoch ad absurdum geführt, als sich im dritten Akt herausstellt, daß der wirtschaftliche Ruin der Stadt bereits eine Wirkung der im voraus vollzogenen Rache an der Stadt ist. Bereits in der Ausgangssituation des Stückes ist das Urteil über Güllen gefällt.³ Eine solche Verkehrung der realen Prozeßsituation entspricht auch Dürrenmatts dramentheoretischen Aussagen. Dürrenmatt stellt das Groteske dar und nimmt das Chaotische hin.⁴ Oberstes Prinzip für ihn ist der Zufall. Diesem ist aber mit der Analysis nicht beizukommen. Das Groteske und Chaotische aber entzieht sich einem Verfahren, das gerade dem Zweck dient, die Wahrheit aufzudecken und zu einer richtigen Entscheidung zu gelangen. Ein Verfahren, das auch als vermittelnde Instanz zwischen Wahrheit und Recht betrachtet werden kann, verliert dann seinen Sinn, wenn das Chaotische kein gültiges Ordnungsprinzip mehr zuläßt.

Auch bei Dürrenmatt ist das normative Moment des Rechts unproblematisch, fragwürdig ist allein das Moment der Durchsetzung.⁵

Anders als im Drama Kleists, wo es zumindest formal um die Aufklärung eines Sachverhaltes geht, führt Claire die Korruption einer ganzen Stadt vor und glaubt, Gerechtigkeit nur im Wege der "Selbsthilfe" durchsetzen zu können.

3) Durzak, S. 95.

4) S. auch Emmel, S. 151.

5) Schneider, S. 10.

6) Zusammenfassung

Aufgrund der Untersuchungen ergibt sich, daß die im Drama dargestellten Prozesse in ihrem Verfahrensgang nur wenig gemeinsam haben mit juristischen Prozessen. Zwar geht es - zumindest formal - um die Aufdeckung eines Sachverhaltes, jedoch erfolgt dies auf unjuristische Weise. Eine Trennung zwischen Zivil- und Strafprozeß erfolgt in den einzelnen Dramen nicht. Die Rolle des Richters erfährt, sofern einer dramatis persona überhaupt die Rolle eines Entscheidungsträgers zugewiesen ist, insbesondere im "Zerbrochenen Krug" unzulängliche Behandlung. Das Schwergewicht in den Stücken liegt auf der Aufklärung des Sachverhaltes. Diese vollzieht sich jedoch nicht immer an Hand rationaler Beweismethoden. Fehlen Beweise und werden zur Aufklärung Indizien verwandt, so sind diese rational nicht nachvollziehbar. Demgegenüber sind Indizien, die wahrscheinlich erscheinen, in Wirklichkeit falsch. In den Fällen, wo ein Urteil gesprochen wird, ergeht dies nicht aufgrund des Geschehens (der mündlichen Verhandlung), sondern erscheint willkürlich und könnte auch ohne die vorausgehende Verhandlung gefällt werden.

II. Authentische Prozesse

Die Darstellung authentischer Prozesse findet sich in den Stücken des Dokumentartheaters, wie "In der Sache J. Robert Oppenheimer" von Kipphardt und "Die Ermittlung" von Weiß, sowie in historischen Prozessen, wie Brechts "Leben des Galileo Galilei".

1) Brecht: Das Leben des Galileo Galilei

Für Brecht eignet sich dieses Stück zunächst in thematischer Hinsicht deshalb, weil Galilei nicht an der gege-

benen ptolemäischen Ordnung festhält.¹ Brecht will dem Publikum damit zeigen, daß auch die Gesellschaftsordnung nicht unabänderbar ist. Dadurch soll dem Zuschauer die "Prozeßstruktur" der Welt in ihrer Veränderbarkeit gegenwärtig werden.

Vom "Leben des Galilei" gibt es drei Fassungen. Die erste schrieb Brecht 1938/39 in Dänemark; die zweite, amerikanische Fassung wurde 1945/46 geschrieben; sie entstand während der Übersetzung des Stückes ins Englische, die er mit Charles Laughton, der auch den Galilei spielte, vornahm. Die dritte Fassung schließlich entstand 1955 während der Proben Brechts auf der Bühne des Schiffbauerdammtheaters in Berlin. Erst während der Arbeit am "Galilei" beurteilte Brecht die Gestalt Galileis und dessen Widerruf immer kritischer. In den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit dem Galilei-Stoff rückte für ihn die Frage nach dem Grund des Widerrufs: Geschah er aus List oder aus Feigheit? Je nach Auslegung des Widerrufs mußte das Verhalten Galileis eine vorwiegend positive oder negative Interpretation erfahren. Bereits in der ersten Fassung des Stückes erscheint Galilei schon nicht mehr als die positive Widerstandsfigur im Sinne der alten Volkslegende, von der Brecht nach Mittenzwei ausgegangen war. Die Veränderungen betreffen in der ame-

1) Brecht, Schriften zum Theater, Bd. 2, S. 681 f.: "Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als daß wir uns bemühen müßten, es zu verstehen ... Damit all dies viele Gegebene ihm als ebensoviel Zweifelhafte erscheinen könnte, müßte er jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der große Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete. Den verwunderten diese Schwingungen, als hätte er sie so nicht erwartet und verstünde es nicht von ihnen, wodurch er dann auf die Gesetzmäßigkeiten kam. Diesen Blick, so schwierig wie produktiv, muß das Theater mit seinen Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens provozieren. Er muß sein Publikum wundern machen, und dies geschieht vermittels einer Technik der Verfremdungen des Vertrauten."

rikanischen wie in der endgültigen deutschen Fassung hauptsächlich die Szene nach Galileis Widerruf. In ihr wird gezeigt, daß Galilei nach seinem Widerruf nicht mehr weiterkämpft, sondern kapituliert hat. Zu diesem Zweck werden von Brecht die negativen Züge des Galilei verstärkt. Er betreibt die wissenschaftliche Weiterarbeit nicht mehr aus List und Opposition, sondern nur noch als heimliches Laster. Die "Discorsi" überläßt er Andrea nur unter der Bedingung, daß dieser bereit ist, bei seiner eventuellen Entdeckung dafür die ganze Verantwortung zu übernehmen. Im Stück selbst enthält sich Brecht der offenen Parteinahme für oder gegen Galilei.

In seiner eigenen Charakterisierung der beiden voneinander abweichenden Fassungen spricht Brecht sich eindeutig für die Verurteilung des Verhaltens Galileis aus:

"In der ersten Fassung des Stückes war die letzte Szene anders. Galilei hatte in großer Heimlichkeit die "Discorsi" geschrieben. Er veranlaßt anläßlich eines Besuches seinen Lieblingsschüler Andrea, das Buch über die Grenze ins Ausland zu schmuggeln. Sein Widerruf hatte ihm die Möglichkeit verschafft, ein entscheidendes Werk zu schaffen. Er war weise gewesen. In der kalifornischen Fassung bricht Galilei die Lobeshymnen seines Schülers ab und beweist ihm, daß der Widerruf ein Verbrechen war und durch das Werk, so wichtig es sein mochte, nicht aufgewogen wurde. Wenn es jemanden interessieren sollte: Dies ist auch das Urteil des Stückeschreibers."²

Auffällig ist, daß Brecht den Prozeß vor der Inquisition gar nicht unmittelbar darstellt. Als ein Mittel seiner Parteinahme erscheint es vielmehr, daß er nur die - entsetzte - Reaktion der Schüler Galileis darstellt.

Wichtig für die Beurteilung des Galilei sind die folgenden Tatsachen: Galileis Buch über seine Beobachtungen der Sonnenflecken erweckte die Aufmerksamkeit des Heiligen

2) Brecht, Schriften zum Theater, Bd. 17, S. 1133.

Offiziums der Inquisition. Eine Gruppe von Sachverständigen, die der Papst eingesetzt hatte, brandmarkte Galileis Behauptung, daß die Sonne der Mittelpunkt der Welt sei und sich nicht bewege, als ketzerisch.

Kardinal Bellarmine wurde angewiesen, Galilei zu ermahnen, seine Ansicht aufzugeben. Diese Begegnung wurde schließlich Jahre später zum auslösenden Moment für den gegen Galilei eröffneten Prozeß.³ Nachdem 1632 - unter den Augen der Zensur - Galileis Dialog über die beiden größten Weltsysteme veröffentlicht worden war, wurde ein vom 26. Februar 1616 datiertes Dokument aufgefunden, dessen Echtheit bis heute zweifelhaft ist und ständiger Streitpunkt hinsichtlich der Beurteilung des historischen Galileis bildet. Danach hat Galilei schon zu diesem Zeitpunkt Gehorsam versprochen. Somit konnte Galilei nun wegen Ungehorsams gegenüber der Verfügung des Heiligen Offizium vom Jahre 1616 angeklagt werden. Am 21. Juni 1633 sprach Galilei die Abschwörungsformel.⁴ Diese für die Beurteilung des historischen Galilei entscheidenden Tatsachen enthält Brecht dem Zuschauer vor. Neben diesem De-

-
- 3) In den Dokumenten des Vatikans findet sich folgender Bericht über dieses Gespräch: "Der Kardinal Bellarmine hat berichtet, daß Galileo Galilei, Mathematiker, in Übereinstimmung mit dem Befehl der Heiligen Kongregation ermahnt wurde, von seiner bisher gehegten Absicht Abstand zu nehmen, die Sonne sei der Mittelpunkt der Gestirne und unbeweglich ...", zitiert nach Dichler, S. 73.
- 4) " - schon lange Zeit vor der Entscheidung der Heiligen Indexkongregation und bevor ich irgendwelche Anweisungen erhielt, habe ich sowohl die Anschauung des Ptolemäus als auch die des Kopernikus, ohne mich zu ereifern, für fragwürdig betrachtet ... Aber nach der bereits erwähnten Entscheidung, die durch die Weisheit meiner Übergeordneten bestätigt wurde, hat für mich jede Zweideutigkeit ihr Ende gefunden, und ich habe, wie ich es noch immer tue, die Ansicht des Ptolemäus als wahr und unzweifelhaft angesehen, nämlich, daß die Erde bewegungslos ist und die Sonne sich bewegt ... Ich bin hier, um zu gehorchen, und ich habe, wie ich gesagt habe, seitdem meine Übergeordneten zu ihrer Entscheidung gelangt sind, diese Anschauung nicht vertreten", zitiert nach Dichler, S. 81 f.

fizit an Information, welche der Zuschauer in eine Abwägung miteinstellen könnte, ist es bedeutsam, daß Brecht den Prozeß von seinem Ende, von dem Abwurf der Atombombe her betrachtet.⁵ Erst die Atombombe motiviert innerlich das Urteil, welches Galilei über sich spricht.⁶ Brecht nimmt die Gestaltung der dramatis personae unter diesem Eindruck vor. Hätte Galilei - dies ist die These Brechts - der Aufforderung zum Widerruf widerstanden, so hätte die Wissenschaft zu einer öffentlichen Angelegenheit werden können. Das Verdammungsurteil, das Galilei über sich selbst fällt, hat Brecht in Kommentaren variiert und aktualisiert.

Fuhrmann gelangt zu dem Schluß, daß Brecht "die Voraussetzungen und Möglichkeiten des historischen Galilei vollständig verzeichnet" habe.⁷ Grund dafür ist bei Brecht, den Zuschauer zu einer Parteinahme gegen Galilei zu beeinflussen.

Zusammenfassend ist daher festzustellen, daß es Brecht nicht um die objektive Darstellung des Verfahrens geht. Sein Urteil steht vielmehr bereits zu Beginn des Prozesses fest. Auch der Zuschauer soll mittels des Stücks zu einer ähnlichen Bewertung gelangen.

5) Rohrmoser, S. 413.

6) Brecht, Stücke, Bd. 4, S. 210: "Ich hatte als Wissenschaftler eine einzigartige Möglichkeit. In meiner Zeit erreichte die Astronomie die Marktplätze. Unter diesen ganz besonderen Umständen hätte die Standhaftigkeit eines Mannes große Erschütterungen hervorrufen können. Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaftler etwas wie den hippokratischen Eid der Ärzte entwickeln können ... Wie es nun steht, ist das Höchste, was man erhoffen kann, ein Geschlecht erfinderischer Zwerge, die für alles gemietet werden können."

7) Fuhrmann, S. 371; s. auch Szczesny, S. 64.

2) Kipphardt: In der Sache J. Robert Oppenheimer

Das Stück basiert auf dem veröffentlichten Protokoll des Untersuchungsverfahrens, das zwischen dem 12. April und 14. Mai 1954 stattgefunden hat. Das Verhörprotokoll teilt die Dramaturgie der Gerichtsszene. Das im Protokoll aufgezeichnete szenisch reproduzierte Verhör folgt dem rhetorischen Prinzip der Verhandlung. Die Frage, ob Dr. Oppenheimer fernerhin die Sicherheitsgarantie erteilt werden solle, wird von den Parteien der Anklage (Robb, Rollander) und der Verteidigung (Garrison, Marks) erörtert, indem jeweils Zeugen (Oppenheimer, Pash, Lansdale, Teller, Bethe, Griggs, Rabi) in das Verhör oder Kreuzverhör genommen werden.

Die übergeordnete Schiedsrichterinstanz kommt aufgrund der Verhandlung zu dem Urteil,

"daß Dr. Oppenheimer keinen Anspruch mehr auf das bedingungslose Vertrauen der Regierung und der Atomenergiekommission hat, die sich in der Erteilung der Sicherheitsgarantie ausdrücken würde, weil ihm wesentliche charakterliche Mängel nachzuweisen sind."¹

Hinsichtlich des dokumentarischen Charakters und somit der juristisch genauen Nachzeichnung des Prozesses bestehen Zweifel; dies insbesondere dann, wenn man die Auseinandersetzung zwischen dem Autor Kipphardt und der dramatis persona Dr. Oppenheimer betrachtet. "Das ganze verdammte Ding war eine Farce", sagte Oppenheimer in einem Interview mit der "Washington Post", "und diese Leute versuchen eine Tragödie daraus zu machen ..."³

"wenn man ein Schauspiel nach einem Protokoll schreibt, muß man unweigerlich einiges ändern. Ich habe Einspruch gegen Improvisationen erhoben, die der Geschichte und den betroffenen Leuten

¹) Kipphardt, In der Sache J. R. Oppenheimer, S. 120.

²) Gemeint ist die Verhandlung vor dem Sicherheitsausschuß.

³) Zitiert nach: DIE WELT v. 10.11.1964, 7.

widersprechen ... Ich sagte, daß vielleicht er und nicht ich, Guernica, Coventry, Hamburg, Dresden, Dachau, Warschau und Tokio vergessen habe. Und wenn es ihm so schwerfalle dies zu verstehen, dann sollte er doch ein Schauspiel über etwas anderes schreiben."4

Hauptsächlich wünschte sich Oppenheimer jedoch von der Schlußrede zu distanzieren, die ihn Kipphardt am Ende seines Stückes halten läßt. Wörtlich hieß es in dem Rundbrief, den Oppenheimer am 12.10.1964 an Kipphardt und mehrere Theaterintendanten sandte:

Von Anfang an hat sich mein Einwand nicht auf den Umstand beschränkt, daß ich während des Verhörs die Rede, die sie erfunden haben, gar nicht hielt: Mein Haupteinwand ist der, daß Sie mich Dinge sagen lassen, die meine Meinung weder waren noch sind."5

Entgegen der Darstellung im Stück wurde Oppenheimer erst Wochen später von der Entscheidung der Atomenergiekommission unterrichtet. Die Erklärung, welche er später, als auch die "Revisionsverhandlung" zu seinen Ungunsten ausgegangen war, abgab, hat mit dem Schlußwort in Kipphardts Stück nichts gemeinsam. Kipphardt antwortete auf die Vorwürfe Oppenheimers,6 nahm jedoch keine Änderungen vor mit der Begründung, als unmittelbar Betroffenen fehle Oppenheimer die "objektive Distanz". Dadurch kam es zu einem Nachspiel. Der französische Regisseur Jean Vilar erarbeitete auf der Grundlage des von Kipphardt benutzten Materials ein von den beanstandeten Textstellen gereinigtes neues Stück, welches er mit der Ankündigung, "Le Dossier

4) Zitiert nach: DIE WELT v. 10.11.1964, 7.

5) Zitiert nach Zimmer, DIE ZEIT v. 1.1.1965, 9.

6) "Ich habe mir bei meiner Arbeit Beschränkungen auferlegt, alle im Stück erscheinenden Tatsachen der historischen Wirklichkeit zu entnehmen. Meine Freiheiten liegen in der Auswahl, in der Anordnung, in der Formulierung und in der Konzentration ... Wenn die Wahrheit von einer Wirkung bedroht schien, opferte ich eher die Wirkung", zitiert nach: DIE WELT v. 11.11.1964, 7.

Oppenheimer - Texte et régie de Jean Vilar" zur Aufführung im Athénée-Theater ansetzte. Der folgende Rechtsstreit wegen Verletzung der Urheberrechte endete mit einem außergerichtlichen Vergleich. Der Suhrkamp Verlag begnügte sich bezeichnenderweise mit dem Hinweis, Vilar habe unmöglich in der ihm verfügbar gewesenen knappen Zeit das Originalmaterial selbst lesen können. Das Argument, Kipphardts eigentliche Leistung, durch die das Stück zu seinem Eigentum geworden sei, werde übersehen, unterblieb. Mit diesem Hinweis wäre der vom Autor erhobene Authentizitätsanspruch allzu deutlich in Frage gestellt worden.⁷

Gerade aus der Tatsache, daß Kipphardt keine Änderungen mehr vornimmt, wird deutlich, daß er mit seinem Stück eine ganz bestimmte Intention verfolgt. Das Publikum soll als eine "zweite Tatsacheninstanz" das Urteil des Sicherheitsausschusses revidieren. Ähnlich wie Brecht den Galilei, so läßt auch Kipphardt den Oppenheimer in seiner Schlußrede ein eigenes Urteil über sich sprechen:

"... dann frage ich mich, ob wir den Geist der Wissenschaft nicht wirklich verraten haben, als wir unsere Forschungsarbeiten den Militärs überließen, ohne an die Folgen zu denken ... frage ich mich indessen, ob wir Physiker unseren Regierungen nicht zuweilen eine zu große, eine zu ungeprüfte Loyalität gegeben haben, geben unsere bessere Einsicht, in meinem Fall nicht nur in der Frage der Wasserstoffbombe."⁸

Durch diese Darstellungsweise kommt es zu einer Verschiebung der prozessualen Situation, wie sie im authentischen

-
- 7) Fuhrmann, S. 105; Zimmer, DIE ZEIT v. 1.1.1965, 9, gelangt zu dem Ergebnis: "Ehe diese Zwischengattung, die gute Dienste zu leisten imstande wäre, weiter um sich greift, sollten ihre Risiken und Chancen, ihre Rücksichten auf die Wahrheit und auf die Erfordernisse des Theaters noch sehr genau durchdacht werden.
- 8) Kipphardt, In der Sache J. R. Oppenheimer, S. 120.

Verfahren gegeben war. Ankläger ist der Autor, richtende Instanz das Publikum und Beschuldigter ist der Sicherheitsausschuß.⁹

3) Weiss: Die Ermittlung

Thema dieses Dokumentarstückes ist der Auschwitz-Prozeß, der im Dezember 1963 vor dem Schwurgericht in Frankfurt eröffnet wurde. Weiss wohnte dem Prozeß ungefähr ein Jahr als Berichterstatter für eine schwedische Zeitung bei.¹ Diese eigene Reportage ergänzte er mit der Prozeßberichterstattung von B. Naumann in der FAZ.

Formales Vorbild für das "Oratorium" war nach Weiss eigenen Bekundungen² die "Divina Comedia" Dantes. Dantes Werk besteht aus drei Teilen zu je dreiunddreißig Gesängen. Weiss teilt seine "Ermittlung" in elf Gesänge ein, deren jeder aus drei Teilen besteht, so daß das Stück insgesamt dreiunddreißig Bilder hat. Auch die Figuren sind in drei Gruppen verteilt: drei Vertreter des Gerichts, neun Zeugen und achtzehn Angeklagte. Auch die elf Gesänge sind ihrem Inhalt nach einer Dreiteilung unterworfen: Der erste Teil beschreibt den Aufbau des Lagers, der zweite die Verbrechen einzelner und der dritte die perfekte Maschine der Vernichtung.

Gerade die Diskrepanz zwischen dem formal sorgfältig gegliederten Sprachwerk einerseits und der Brutalität der Tötungsmaschinerie andererseits dokumentieren die Schizophrenie, die auch im Bewußtsein einzelner Angeklagter

9) Miller, S. 256: "Das Theater wird also zum Tribunal, das ein faktisch ergangenes Urteil aufhebt und in der Öffentlichkeit die Funktion eines ideellen Gegengerichts wahrnimmt."

1) Müller-Michaelis, S. 164.

2) Weiss, Akzente 12 (1965), 108 f.

gezeigt wird.³ Die Gesicherheit eines religiösen Weltbildes und eines moralischen Kategoriensystems - wie bei Dante - ist für Weiss nicht mehr vorhanden: Moralische Kategorien haben keine verbindliche Gültigkeit mehr. Durzak spricht von einem "umfassenden Antisystem zum religiös fundierten System des mittelalterlichen Weltbildes eines Dante."⁴ Das strenge Formprinzip macht deutlich, daß es Weiss nicht lediglich um die authentische Wiedergabe des Prozesses geht.⁵ Andernfalls hätte er die durch einen Prozeß von vornherein vorgegebene Form gewählt. In seinem Vorwort betont Weiss, daß es ihm nicht um eine nochmalige Aburteilung der Angeklagten gehe, dies sei vielmehr Aufgabe des Gerichts. Weiss intendiert - über das allgemeine Ziel, die Öffentlichkeit zu informieren, hinaus - eine teilweise Verlagerung der Problematik. Dies machen auch seine theoretischen Äußerungen deutlich:

"Das dokumentarische Theater kann die Form eines Tribunals annehmen. Auch hier hat es nicht Anspruch darauf, die Authentizität eines Gerichtshofes von Nürnberg, eines Auschwitz-Prozesses in Frankfurt, eines Verhörs im amerikanischen Senat ... nahe zu kommen, doch kann es die im wirklichen Verhandlungsraum zur Sprache gekommenen Fragen und Angriffspunkte zu einer neuartigen Aussage bringen."⁶

Auch die Tatsache, daß das Stück schon Anfang Juni 1965 abgeschlossen wurde, während das Urteil erst im August 1965 verkündet wurde, macht deutlich, daß es Weiss nicht

3) So wird die Perversion des moralischen Bewußtseins in der Aussage Bogers in "Die Ermittlung", S. 51, deutlich: "Im übrigen bin ich der Meinung, daß auch heute noch die Prügelstrafe angebracht wäre, zum Beispiel im Jugendstrafrecht, um Herr zu werden über manche Fälle von Verrohung."

4) Durzak, S. 293.

5) Durzak, S. 287.

6) Weiss, Notizen, XI.

um eine juristische Beurteilung des Sachverhaltes geht. Weiss greift nicht zum Mittel des Dokumentartheaters, um ein neues Urteil - wie Kipphardt - seitens des Publikums zu motivieren: Seine Anklage richtet sich vielmehr gegen die Gesellschaft, die Auschwitz zuließ, und somit auch gegen das Publikum.⁷

4) Zusammenfassung

Auch die Untersuchung dramaturgischer Fassungen authentischer Prozesse führt zu dem Ergebnis, daß diese in dem Verfahrensgang wenig gemeinsam haben mit juristischen Prozessen. Ein Schnittpunkt ergibt sich lediglich daraus, daß entsprechend der analytischen Darstellungsform rein formal ein Sachverhalt aufgedeckt werden soll.

Die untersuchten Stücke und insbesondere die theoretischen Äußerungen Weiss' machen deutlich, daß solche (Gerichts-)Prozesse gerade deshalb zum Gegenstand literarischer Darstellung gemacht werden, um andere - nicht juristische - Aspekte aufzuzeigen. Die Form des Prozesses wird deshalb gewählt, um den Zuschauer zu einer Entscheidung an Hand von - vom Autor vorgegebenen - unjuristischen Kriterien zu veranlassen.

7) Hartmann, S. 166; Geiger, S. 43.

Ergebnis

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurde gezeigt, daß ein Vergleich von Drama und Recht zulässig ist. Beiden Bereichen ist zunächst die Theoriebildung gemeinsam. Für das Drama hat Aristoteles ein strenges dramentheoretisches Konzept geschaffen. Daneben hat Aristoteles in der "Nikomachischen Ethik" bereits zwischen dem natürlichen und gesetzlichen Recht differenziert. Sowohl im Drama als auch im Recht bildeten sich im Verlaufe der geschichtlichen Entwicklung unterschiedliche Theorien. In Abgrenzung zu der aristotelischen Theorie erwuchs - über zahlreiche Zwischenstufen - die nicht-aristotelische Dramentheorie. Auch das Verständnis vom Recht unterlag einem geschichtlichen Prozeß: Vom Naturrecht ausgehend wurde der Rechtspositivismus und schließlich das heutige Rechtsverständnis entwickelt, wobei mit dem jeweiligen Rechtsverständnis auch eine bestimmte Methodenlehre einherging.

Drama und Recht treten nach außen: Während das Drama auf der Bühne zur Darstellung gelangt, ist die Handlungsform des Rechts der Prozeß. Gerade dadurch ist es möglich, eine bestimmte Wirkung zu erzielen. Der Dramatiker setzt sein Stück bewußt zur Darstellung bestimmter Probleme und Positionen ein. Das Recht intendiert, die Rechtsunterworfenen durch geistig-willensmäßige Beeinflussung zu einer freiwilligen Befolgung der Rechtsnormen zu veranlassen.

Schiller hat in seiner Schrift "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" die Erziehungsfunktion der "Gerichtsbarkeit der Bühne" einerseits und "der weltlichen Gesetze" andererseits verglichen und dabei

der Wirkungskraft der Bühne einen höheren Stellenwert beigemessen.

Diese grundsätzlich Vergleichbarkeit erlaubte es danach zu fragen, wie sich die Konfliktlösung in beiden Bereichen vollzieht. Während sich im Drama je nach dem dramentheoretischen Konzept und der vom Autor verfolgten Konzeption unterschiedliche Entscheidungsträger finden, ist die Entscheidung im gerichtlichen Prozeß stets dem Richter zugewiesen. Als ein wesentlicher Grund für die konstatierte Unterschiedlichkeit wurde das Fehlen eines formellen Verfahrens in den untersuchten Stücken herausgearbeitet. Das Verfahrensrecht stellt sicher, daß die entscheidungserheblichen Tatsachen bekannt und störende Einflüsse ausgeschaltet werden. Ein maßgeblicher Gesichtspunkt ist dabei, daß durch das Verfahrensrecht eine bestimmte Rollenzuweisung erfolgt, die z.B. eine Entscheidung durch einen befangenen oder gar am Rechtsstreit beteiligten Entscheidungsträger ausschließt. Dem in der Vergangenheit oftmals idealisierten Bild des Richters steht heute ein kritischeres Verständnis gegenüber. Auch nach heutigem Anspruch hat jedoch dieser sein Amt in Unabhängigkeit - auch politisch neutral - wahrzunehmen.

Auch hinsichtlich der von den Entscheidungsträgern ihrer Entscheidung zugrundegelegten Entscheidungskriterien wurden wesentliche Unterschiede festgestellt: Im Rahmen der richterlichen Rechtsgewinnung ist das Gesetz vorrangiges Entscheidungskriterium. Der Richter ist zwar beauftragt, mehrdeutige Gesetzestexte auszulegen und im Fall einer Gesetzeslücke das Recht fortzubilden. Die dabei vorzunehmenden Wertungen hat er jedoch dem positiven Recht und den vom Recht anerkannten Maßstäben zu entnehmen. Schließlich ist der Richter grundsätzlich nicht

befugt, sich unter Berufung auf den allgemeinen Grundsatz der Gerechtigkeit über geltende Gesetze hinwegzusetzen.

Demgegenüber akzentuieren die repräsentativ untersuchten Dramen vielfach eine Ambivalenz zwischen Recht und Gesetz. Das Gesetz wird in den untersuchten Stücken häufig als ungerecht empfunden, und die dramatis personae setzen sich unter Berufung auf ein allgemeines Gerechtigkeitspostulat oder auch willkürlich - wie z.B. bei Brecht - über geltendes Gesetz hinweg. Anders als nach der juristischen Auffassung, wonach das Recht das Gesetz und seine Anwendung gerade zur Voraussetzung hat, wurde in den untersuchten Stücken das Gesetz als Einengung des Menschen empfunden, das eine gerechte Entscheidung von vorneherein verhindert. Insoweit wurde also ein gravierender Unterschied zwischen dem Recht einerseits und dem Drama andererseits festgestellt.

Schließlich wurden einzelne, für beide Bereiche signifikante Strukturmerkmale untersucht. Konstitutive Merkmale sowohl für das Drama als auch für das Recht bzw. seine Handlungsform, den Prozeß, sind die Grundsätze der Mündlichkeit, Öffentlichkeit und die analytische Sachverhaltsaufbereitung. Aufgrund dieses Befundes in Verbindung mit der bereits oben angesprochenen Tatsache, daß ein Grund für die fehlende Koinzidenz das Fehlen eines formalen Verfahrens ist, wurden im folgenden die Stücke untersucht, die eine Gerichtsverhandlung oder zumindest ein Verfahren zum Gegenstand haben, und geprüft, ob zumindest solche formalen Verfahren die Gewähr für eine juristische Entscheidung bieten. Weder die fiktionalen noch die authentischen Prozesse wiesen die vermutete Übereinstimmung auf. Die sich durch ein formales Verfah-

ren bietenden Vorteile werden von den Dramatikern nicht genutzt, sind allerdings häufig auch in den Prozessen nicht beabsichtigt. Zwar geht es in den untersuchten fiktiven Prozessen um die Aufdeckung eines Sachverhaltes, die oftmals von solchen dramatis personae betrieben wird, die nicht als unabhängige Entscheidungsträger fungieren. Darüber hinaus erfolgt die Aufklärung des Sachverhaltes nur selten an Hand von rationaler, durch eine bestimmte Verfahrensordnung zur Verfügung gestellter Beweismittel. Die Untersuchung authentischer Prozesse führte zu dem Ergebnis, daß die dramaturgische Darstellung realer Verfahren gerade das Ziel verfolgt, andere - im realen Prozeß nicht zur Sprache kommende - Gesichtspunkte aufzudecken und den Zuschauer zu veranlassen, sich kritisch mit der getroffenen Entscheidung auseinanderzusetzen.

Beide Bereiche sind folglich zu komplex geworden, als daß sie sich gegenseitig über- und durchdenken könnten. Das Drama kann Rechtsprobleme nur noch auf eine Weise vereinfachen, die an den Problemen, mit denen das Recht zu tun hat, sofort scheitern müßte. Der Dramatiker beabsichtigt es aber offensichtlich auch gar nicht, in seinen Stücken eine wirklichkeitsgetreue Abbildung juristischer Themen oder Prozesse vorzunehmen.

Wenngleich das Drama einerseits und das Recht andererseits unterschiedliche Zielsetzungen verfolgen, so ist dennoch eine gewisse fruchtbare gegenseitige Beeinflussung festzustellen: Beide Bereiche liefern sich gegen-

seitig Stoffe zum Nachdenken und klassifizieren¹. Gerade dadurch, daß der Dramatiker sich hinsichtlich der Stoffauswahl auch an tatsächlichen Verfahren orientiert, vermag der Zuschauer am Recht zu partizipieren. Die Darstellung von Rechtsproblemen kann zum Nachdenken anregen und u.U. einer größeren Verbreitung von Kenntnissen über das Recht dienen und somit das notwendige Vertrauen der Betroffenen in das Recht - als Bekanntem - fördern. Daneben kann die dramatische Darstellung auch den Juristen und insbesondere den Richter, zum Nachdenken² und zum Überdenken der eigenen Position anregen. Dementsprechend fordern, wie oben bereits angesprochen, Häberle und

1 In diesem Sinne auch Dürrenmatt, Monstervortrag, S. 7: "In ihrer Blindheit nahmen die schweizerischen Juristen an, ich hätte als schweizerischer Komödienschreiber etwas mit Gerechtigkeit und Recht zu tun, und ich nahm in meiner Blindheit an, ich sei fähig über ein Thema zu reden, mit dem ich nichts zu tun habe. ... Dieser Irrtum wird dadurch hervorgerufen, daß in den Stoffen, die wir Dramatiker behandeln, alle möglichen und unmöglichen Verbrechen vorkommen, Moral, Rechts- und Ehebrüche usw., eine Tatsache, die leicht zur Meinung verleitet, dem Dramatiker gehe es um Gerechtigkeit und Recht; in Wahrheit beschäftigt sich der Dramatiker ebensowenig damit wie der Verbrecher; wie der Verbrecher begnügt sich der Dramatiker, den Juristen Stoff für dessen Nachdenken und Klassifizieren zu liefern ... vom Dramatiker daher zu verlangen, er solle für die Juristerei mehr liefern als Stoffe, ist ungerrecht, man verlangt ja auch vom Verbrecher keine näheren Kenntnisse über das Problem Gerechtigkeit und Recht ..."

2 In diesem Sinne kann auch Krauss, S. 124, verstanden werden: "Ein Plädoyer für die Jurisprudenz als Kunst. Versuchen wir doch mehr als bisher in unserem Beruf schöpferisch zu sein! Letztenendes werden wir dann auch ganz persönlich Gewinn haben. Wir würden nicht nur sinnvollere und damit heilsamere Arbeit leisten, wir würden nicht nur der Sache einen großen Dienst erweisen, nämlich die Jurisprudenz mit Seele erfüllen und zur allgemeinen wirklichen Befriedigung einen Beitrag leisten, sondern wir würden zugleich auch selbst sinnvoller und befriedeter leben."

Scheuerle, daß literarischen Publikationen von Seiten der Juristen Aufmerksamkeit gezollt werden sollte.

Daneben kann die Darstellung von Verfahren auch eine Legitimationsfunktion erfüllen. Anhand der dramatischen Darstellung kann die Anerkennung und Verinnerlichung von Normen nachvollzogen werden. So werden z.B. in den untersuchten Stücken Brechts Recht und Gesetz, aus dem Impetus seines kritisch zu bewertenden politischen Verständnisses, als Gegensatz empfunden.

Darüber hinaus kann das Drama dem Recht auch einen möglichen Lösungsmechanismus vergegenwärtigen, um auf die gegenwärtigen gesellschaftlichen Herausforderungen, z.B. die Gentechnologie, angemessen reagieren zu können. Das Recht folgt grundsätzlich der Wirklichkeit. Demgegenüber bringt das Drama eine von mehreren hypothetischen Möglichkeiten zur Darstellung und kann in diesem Sinne eine "kritische Utopiefunktion" für das Recht wahrnehmen. Gerade dadurch kann das Recht daran gemahnt werden, daß es auch für zunächst hypothetisch erscheinende Fälle einen Lösungsmechanismus zu schaffen hat.

Lebenslauf

Am 7.2.1959 wurde ich in Haltern/Kreis Recklinghausen geboren. Meine Eltern sind der verstorbene Oberstudien-
direktor Hanno Amely und seine Ehefrau Francis Amely
geb. Trogemann.

Nach vierjähriger Volksschul- und neunjähriger Gymna-
sialzeit legte ich am 27. Mai 1977 am Mädchengymnasium
St. Mauritz in Münster/W. die Reifeprüfung ab. Vom Win-
tersemester 1977/78 bis zum Wintersemester 1981/82 stu-
dierte ich an den Universitäten Münster und Freiburg
Rechtswissenschaft und Germanistik. Am 11. Juni 1982
bestand ich vor dem Landesjustizprüfungsamt Baden-Würt-
temberg die 1. Juristische Staatsprüfung.

Vom November 1983 bis zum November 1986 war ich als
Rechtsreferendarin im Landgerichtsbezirk Münster tätig.
Am 11. November 1986 bestand ich vor dem Landesjustiz-
prüfungsamt Nordrhein-Westfalen die 2. Juristische
Staatsprüfung. Seit Januar 1987 bin ich in einer Rechts-
anwaltssozietät in Münster/W. beschäftigt.

